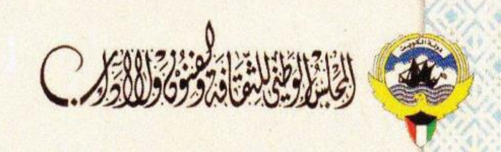


إبداعات عالمية

شذرات من خطاب في العشق

تأليف

رولان بارت

ترجمة

د. إلهام سليم حطيط

حبيب حطيط



شذرات من خطاب في العشق

Fragments d'un discours amoureux

تأليف: رولان بارت

ترجمة: د. إلهام سليم حطيط

حبيب حطيط

الطبعة الأولى ـ الكويت:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠م

سلسلة إبداعات عالمية العدد ٣٢٤

ردمك ٤ ـ ٠٣٨ ـ ٠ ـ ٩٩٩٠٦

ISBN 99906 - 0 - 038 - 4

العنوان الأصلي

Fragments d'un discours amoureux

، by

Roland Barthes

تمهيد

تواصل «إبداعات عالمية» سعيها الحثيث نحو توطين روائع الأدب العالمي على درب لغة الضاد. وها هي بعد نشر كتاب عن شعر الهايكو الياباني [1] تصدر اليوم ترجمة عربية لكتاب رولان بارت الفرنسي (١٩١٥ - ١٩٨٠): **شذرات من خطاب في العشق**، وهو توطين آخر على درب لغة الضاد لأروع ما تمخضت عنه البنيوية والسيميولوجيا والنقد والرواية الجديدين في أوروبا في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين.

رولان بارت كاتب ومفكر متنوع بدأ الكتابة متأخرا في سن الأربعين بسبب مرضه، وسرعان ما تسلق كل الدرجات الأكاديمية إلى أن أصبح أستاذا بالكوليج دي فرانس بباريس سنة ١٩٧٦، وهي أعلى مرتبة أكاديمية، واحتل كرسي «السيمياء الأدبية» إلى تاريخ وفاته مصدوما بسيارة سنة ١٩٨٠ وهو في أوج العطاء.

منذ كتابه الأول **الدرجة الصفر للكتابة** الذي أصدره سنة ١٩٥٣ إلى هذا الكتاب **شذرات من خطاب في العشق** (١٩٧٧)، مرورا بكتابه **امبراطورية الأدلة** (١٩٧٠) فقد كان هم رولان بارت التصدي لامبراطورية الإشارات والعلامات (النقد في مفهومه الكلاسيكي)، والحلم بدرجة صفر للكتابة تكون بمثابة الكتابة «البيضاء» و«المحايدة» المرتكزة على النص وحده (**ومتعة النص** هو عنوان كتاب آخر له نشره سنة ١٩٧٣).

ينخرط تفكير رولان بارت في منظومة الأبحاث العميقة التي دشنها فردينان دو سوسور عن البنية واللسانيات، وواصلتها المدرسة الشكلانية الروسية، ثم ثلة من الباحثين كتودوروف ولاكان وسولارس وجوليا كريستيفا (مدرسة براغ). ويرتكز هذا التفكير على نقد الأدلة ونقد الأسطورة وانتهاج النقد الأدبي الجديد الذي يجعل من النص ومن التناص الأساس والركيزة.[2]

ولقد حرر رولان بارت مقالا عن «نظرية النص» لخص فيه كل منهجه، «إن التقاء المسند إليه أو الفاعل مع اللغة يتم عن طريق النص... فالنص ممارسة دلالية يوظف فيها كل من المسند إليه أو الفاعل والآخر والسياق الاجتماعي كل طاقاته فالنص تناص، والتناص هو إدراك القارىء لعلاقات بين نص ونصوص سابقة أو لاحقة... النص هو الحضور الفعلي لنص في نص آخر... ليس النص حجابا للمعنى بل فيه يكمن المعنى... فالنص إنتاجية « دلالية» تعمل دون توقف ولا أناة ومجاله دائما اللغة يبنيها ويهدمها في آن... النص مثل النسيج والمسند إليه أو الفاعل (كاتب أو قارئ) يتموضع فيه وينحل»[٣]

ويختم هذا المقال قائلا: «الشجرة هي في كل لحظة شيء جديد ونحن نؤكد الشكل فقط لأننا لا ندرك لطافة الحركة المطلقة، كذا النص هو هذه الشجرة التي ندين في تسميتها المؤقتة إلى بلادة حواسنا» [٤]

ويقول رولان بارت في موضع آخر:

«على مسرح النص لا يوجد درابزين الدرج: ليس وراء النص فاعل أو مسند إليه (الكاتب) وليس أمام النص مفعول به (القارئ): لا فاعل ولا مفعول به، النص يجعل المواقف النحوية غير ذات صلاحية...» [٥]

من خلال هذا المنظار نفهم ولع رولان بارت بالنص وبالشذرات وبالهايكو.

فشذراته هنا هي نص وتناص وممارسة دلالية وإنتاجية لسيميولوجيا عاطفة العشق.

هذه الشذرات التي بين يديك ـ أيها القارئ ـ هي خطاب فكري ممسرح في إخراج نصي: «إنه إذن عاشق يتكلم فيقول»[٦] إنه العاشق الذي يتكلم ويناجي نفسه، أما المعشوق فلا ينبس ببنت شفة.

هذه الشذرات هي «صور» أو «تشكيلات» بالمعنى الرياضي البدني لا بالمعنى البلاغي، رتبها المؤلف رولان بارت ترتيبا أبجديا انطلاقا من تسميات اعتباطية في اللغة الفرنسية فبدأ مثلا بـ: أتصدع وأنهار، والغائب.

أما مراجع المؤلف فعديدة وأهمها أفلاطون وغوته ونيتشيه وفلسفة الزان (البوذية)، ثم المطالعات والمحادثات مع الأصدقاء، وأخيرا التجربة الشخصية.

ولعل الطريف أن من بين مراجع المؤلف الهايكو [٧] وابن حزم [٨] صاحب **طوق الحمامة في الألفة والألاف**...!

أ.د. المنصف الشنوفي

الهوامش

(١) **واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق**، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة، **إبداعات عالمية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٣١٦، الكويت فبراير ١٩٩٩.

(٢) **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي** تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، **عالم المعرفة**، العدد ٢٢١، الكويت مايو ١٩٩٧، ص ٢٢٨.

(٣) رولان بارت: نظرية النص Encyclopaedia Universalis، ٢٧٠ ـ ٢٧٤.

(٤) المرجع السابق، ٢٧٤.

(٥) المرجع السابق، ٨٥٧.

(٦) شذرات...،٢١.

(٧) شذرات... ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٣٢ ، ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٨) شذرات...، ٢٠٥.

مقدمة الطبعة العربية

تعريف بالكتاب

جمع رولان بارت في كتاب «الشذرات» أجمل ما قيل في العشق، وكتابه هذا هو حصيلة قراءاته النابهة في روائع المصنفات الأدبية التي اختصت بالحب والعشق، ومنها: كتاب الوليمة لأفلاطون، وكتب «نيتشيه»، وكتاب «آلام الفتى فرتر» لـ «غوتيه» ومؤلفات المتصوفة، كأعمال «روسبروك» و«جان دي لاكروا»، فضلا عن مطالعاته في المذاهب البوذية من تاو (Tao)، وزن (Zen) ،وكتب التحليل النفسي وعلم النفس (فرويد وفينيكوت وبتلهيم)، ويضاف إلى ذلك ما استقاه من تجربته الخاصة، وما اطلع عليه من مداولاته مع أصدقائه، ومن هؤلاء: فرنسوا فال، وأنطوان كومبانيون، وفيليب سولرز، جان لويس بوت، ودنيز فراري، ورولان هافا، وغيرهم.

لم يكن ما جمعه بارت من روائع الأدب والفن عملا توليفيا فحسب، بل إنجازا إبداعيا فريدا. فقد قدم صورا متناغمة ومتعددة الألوان شكلت، في مجموعها، لوحة فنية عكست مظاهر الحب والعشق وحالاتهما كما عبر عنها مشاهير عشاق العالم، موفرا بذلك لكل راغب في الاستزادة العودة إلى المصادر الرئيسية التي أثبتها في حواشي صفحات كتابه.

لم يقتصر المنهج الانتقائي الذي اعتمده بارت في كتاب «الشذرات» على المصنفات الأدبية من شعر ورواية[1]، بل تعداها إلى سائر الفنون كالرسم (لوحات «غروز»، و«فريدريش» Friedrich) والموسيقى («معزوفات شوبار»، Schubret، «رحلة الشتاء»، و«مديح الدموع»، و«رافيل» Ravel: «الجميلة والوحش» La Belle Bête et la و«فاغنر»: Wagner : «المركبة الشبح»، و«دبوسي» Debussy: «بالياس ومليزند»، وبوكور كليف: «تران Threne»)، والسينما («بازوليني»: «تيوريما»،

و«بونيل» Bunuel : «سحر البرجوازية الخفي» Le charme discret de la bourgeoisie).

يخالف كتاب «الشذرات» التقسيمات التقليدية المعتمدة في التبويب. فهو لا ينتظم في أجزاء أو فصول، بل يتألف مما يسميه بارت «صورا» (Figures) أوردها منفصلة بعضها عن بعض دونما تنسيق فيما بينها، ومن هذه الصور: الغياب، الانتظار، والتوله المفاجئ، الألم، التماهي، أحبك، كم كانت السماء زرقاء!، الجسد، القلب، لماذا؟، الحنان، الانتحار، الحقيقة، النميمة... وذلك في محاولة منه لسبر أغوار المشاعر العشقية، وصولا إلى مقاربة هموم العشق والعشاق.

وللمغامرة العشقية في كتاب بارت مراحل ثلاث: أولها الافتتان والتوله المفاجئ: الحب من النظرة الأولى، وفيها يستحيل العاشق أسير صورة ما تفتنه وتأخذ بلبابه. والمرحلة الثانية هي مرحلة «الزمن السعيد»: «مواعيد ومكالمات هاتفية، ورسائل، ورحلات... حيث «اكتشف من خلالها كمال المعشوق، أي تطابق شيء ما مع شهوتي»[٢]. ويلي مرحلة «الزمن السعيد» مرحلة «زمن التعاسة» أي «كمية كبيرة من الآلام والجروح والقلق والاستياء واليأس والشدة والحيرة التي أصبح فريستها»[٣].

يستعرض بارت معاناة العشاق متوقفا عند مختلف الحالات العشقية محللا إياها بدقة وواقعية تعكسان مدى اطلاعه على خفايا النفس البشرية. فالألم عنده ملازم - في الغالب - للعشق، ويتجسد في الغيرة والغياب والاسترسال في الدموع والجنون والسقام والتعب المرهق والرغبة الملحة في الانتحار، وإلى ما هنالك من حالات أخرى. وإن الغيرة تنجم عن خشية العاشق في أن يرى المعشوق مفضلا شخصا آخر عليه، وعن عدم قدرته على امتلاكه أو الاستحواذ عليه، كما أن «الغياب في العشق ينحو في اتجاه واحد فقط، ولا يمكنه أن يفهم إلا من خلال المقيم وليس المسافر:

فالأنا الحاضرة لا تتكون دائما إلا في مقابل أنت الغائبة أبدا».[٤]
أما الجنون فهو شعور ينتاب العاشق باستمرار، وينجم عن إحساسه بأن «الأنا هو الآخر». فالعاشق لا يمكنه أن يقتنع بأنه ليس الآخر، فذاته تندمج في ذات المعشوق مكونة ذاتا واحدة. وللتعبير عن معاناته وآلامه يسترسل العاشق في البكاء. يقول بارت: «يسخر العاشق من الضوابط التي تمسك الراشد عن البكاء متشبثا بواسطتها برجولته. فالعاشق يرضى أن يستعيد جسد الطفل مطلقا العنان لدموعه، ومنساقا لدواعي جسده الذي هو في حالة انسياب: أن نبكي معا يعني أن ننساب معا»[٥].

أما الرغبة في الانتحار فإنها تثار لأتفه الأسباب. ويستشهد بارت بـ «فرتر» الشخصية الرئيسية في رواية «آلام الفتى فرتر» لـ «غوتيه» الذي يعبر تكرارا عن هذه الرغبة، فيتحدث مثلا عن الأحصنة قائلا: «يحكى عن جنس من الأحصنة تحركها غريزتها وتدفعها، عندما تكون مرهقة ومهيجة، إلى قطع وريد في جسدها بقضمة من أسنانها، لكي تتنفس بمزيد من الحرية. وهكذا بالنسبة لـ (فرتر): أريد أن أقطع وريدا في جسدي حتى أوفر لنفسي الراحة الأبدية»[٦].

عند استعراض بارت الحالات العشقية يستحضر صورة الأم بشكل لافت في العديد من فقرات الكتاب. في «الغياب» مثلا، وبعملية استبدال لها دلالتها، يتحول العاشق إلى طفل ينتظر بقلق وتوتر شديدين الأم عند محطة القطار، وفي «بلا جواب» يقول بارت: «من يقبل بظلم التواصل، ومن يستمر في الحديث بخفة وحنان، ودون أن يستجاب له، يكتسب قدرة كبيرة: إنها قدرة الأم»[٧] وفي «مأسوف عليه» يقول بارت: «أن تكون مكتئبا يعني أن تتشح بوجه الأم كما أتصوره متأثرا لفقدي إلى الأبد: صورة جامدة، وميتة منبعثة من الليل، ولكن الآخرين ليسوا الأم: فلهم الحداد، ولي الاكتئاب»[٨] وفي

«ثوب أزرق وصدرة صفراء» يقول بارت: «بهذا الثوب صنع فرتر لنفسه جسد طفل.

الطريقة المعتمدة في الترجمة

لقد حاولنا جاهدين التقيد بحرفية النص حرصا منا على الأمانة في النقل وهي من أهم قواعد الترجمة. بيد أن الأمر لم يكن من السهولة بمكان، ذلك أن التقيد التام بحرفية النص يكون أحيانا على حساب المعنى، ونظرا إلى أن الكتاب موضوع الترجمة يشتمل على أكثر من التباس وإبهام تقصَّدهما المؤلف صراحة[٩] الأمر الذي جعل النص قابلا في مواضع عدة لقراءات مختلفة لا تخفي انعكاساتها السلبية، واجهنا ذلك بالخروج على حرفية النص لصالح المعنى، ونجحنا في إدراكه حينا ورجحنا قراءتنا الخاصة أحيانا، كما أضفنا إلى الكتاب حواشي لتوضيح بعض المصطلحات والمعاني تسهيلا لمهمة القارئ.

ونظرا إلى تنوع مصادر الكتاب من يونانية ولاتينية وهنغارية وألمانية وإسبانية وإنكليزية... اقتبس المؤلف حرفيا بعضاً من عباراتها ومفرداتها، فقمنا بترجمتها وأثبتناها كما وردت في لغاتها الأصلية.

وفي المصطلحات الدالة على العشق، استخدم بارت لفظة (amour) للدلالة على حالات مختلفة من مستويات الحب، فاخترنا المفردات العربية المناسبة للسياق ومنها: العشق والحب، معتمدين لفظة شغف ووله لترجمة لفظة «passion»[١٠]، وترجمنا لفظة «sujet» إلى عاشق وإلى ذات وإلى فاعل، ولفظة «Objet aimé»إلى معشوق وإلى موضوع». ومن الأمثلة على ما تقدم « il est le sujet du rapt dont «إنه فاعل الخطف الذي موضوعه المرأة»[١١] و«séduire l'objet aimé» إغواء المعشوق[١٢] و«dans le délire du sujet amoureux» في هذيان العاشق[١٣] و«la bélle subijuctivité d'un sujet esseulé» الوجدانية العاطفية الرائعة لذات تشعر بالوحدة[١٤].

الهوامش

(١) نشير في هذا السياق إلى مدى تأثر «بارت» بأعلام الأدب الألماني (نيتشيه، وغوتيه، وهولدرلان، وهاينه....) وبالفكر الشرقي (التاو والزن).

(٢) Barthes, Fragments d'un discours amoureux, p. 233

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢١٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٨٩.

(٨) المرجع نفسه، ص ٢٣٢.

(٩) انظر مقدمة الكتاب

(١٠) أدونيس: في الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط٢، ١٩٩٥.

(١١) Barthes op. cit., p.151

(١٢) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(١٣) المرجع نفسه، ص ١١٤٧.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٨.

مقدمة الطبعة الفرنسية

تكمن ضرورة هذا الكتاب في اعتبارنا أن خطاب العشق هو في غاية العزلة. تؤديه آلاف مؤلفة من العشاق (من يدري؟) ولايرعاه أحد. هجرته تماما الألسن المحيطة به: تناسته وقللت من قيمته أو هزئت به، فانقطع عن السلطة وعن آلياتها من (علوم ومعرفة وفنون). وعندما يكون خطاب ما، بهذا الشكل، منقادا بقوته الذاتية إلى هامش اللاحاضر، ومقصيا إلى خارج الجماعة، يضطر لأن يكون حيز تأكيد ما، مهما صغر وضاق هذا الحيز. وهذا التأكيد هو باختصار، موضوع الكتاب الذي يبدأ.

كيف أعد هذا الكتاب

نقطة الانطلاق هي المبدأ المتمثل في ضرورة عدم اختزال العاشق إلى مجرد فاعل عرضي، بل بوجوب إسماع ما في صوته من لاحاضر، أي مما لا يمكن علاجه. وفي هذا المبدأ، يكمن اختيار الطريقة «المأساوية» التي تتخلى عن الأمثلة، وتعتمد على الفعل وحده للغة أولى، مستثنية (انعكاسية اللغة). لهذا استعملنا صورية خطاب العشق بدلا من وصفه، وأعدنا لهذا الخطاب شخصيته الأساسية أي الأنا، للعرض لا للتحليل. ولهذا فإن ما نقترحه هو رسم شخصي، إذا أردنا، لكن، ليس هذا الرسم نفسيا، بل بنائيا: فهو يتيح قراءة موقع لفظة، أي موقع فرد يتكلم بذاته، بشكل عاشق، مقابل الآخر (المعشوق) الذي لا يتكلم.

١- صور

Dis-cursus تعني في اللاتينية أصلا فعل الركض هنا وهناك، والذهاب والإياب و«السعي» و«المغامرات». لأن العاشق لا يكف عن التجوال في فكره، ولا عن القيام بمساع جديدة وتعقيدات ليست في

صالحه. ولا يتحقق خطابه أبدا إلا عبر فورات لغوية تهب في ظروف دقيقة عرضية.

يمكننا أن نسمي صورا هذه النتف من الخطاب، ويجب ألا تدرك هذه الكلمة بمعناها البلاغي، إنما الرياضي أو الإيقاعي، أي باختصار بمعناها اليوناني Schéma، فهي ليست «الترسيمة»، بل - بمعنى أكثر حيوية - حركة الجسد أثناء الفعل وليس خلال الراحة: جسد الرياضي البارع والخطيب المنفعل وجسد التمثال: أي ما يمكن تخليده من الجسد المتوتر. وهكذا العاشق الذي يكون فريسة صوره: يتوتر في رياضة شبه جنونية، ويجهد كما الرياضي البارع، ويؤلف جملا كالخطيب، ويكون أسيرا، مصعوقا في دور يشبه التمثال. فالصورة هي العاشق خلال الفعل.

تتقاطع الصور حسبما يمكننا أن ندرك في الخطاب الملقى شيئا سبق قراءته أو سماعه أو اختباره. الصورة محدودة (كعلامة) وقابلة للتذكر (كصورة أو كحكاية). للصورة أساس إذا أتاحت على الأقل القول: «حقيقية فعلا! أعرف هذا التعبير». يستعين الألسنيون في بعض أعمالهم بشيء مبهم هو الشعور الألسني، ولا يلزم لتأليف الصور سوى هذا الدليل: الشعور بالعشق.

لا أهمية في الأصل بأن يكون تشتت النص غنيا هنا وفقيرا هناك، لأنه لابد من لحظات عدمية ومن صور قصيرة يمثل بعضها أقانيم خطاب العشق، وندرة الجواهر أو فقرها. ماذا نقول عن السقام وعن الصورة وعن رسالة الحب طالما أن كامل خطاب العشق حيك من الرغبة والخيال والاعترافات؟ فذاك الذي يؤدي هذا الخطاب، ويقتطع منه الحوادث، لا يدري بعد أننا سنجعل خطابه كتابا، ككائن ثقافي، يلزمه ألا يكرر ولا يناقض ولا يعتبر الكل جزءا. إنه يدرك فقط أن ما يجول في خاطره في لحظة معينة طبع كبصمة قانون (ربما مثل في القديم، قانون الحب المهذب أو خارطة الحنو).

يمكن لأي كان أن يملأ هذا القانون حسب تاريخه الخاص، الفارغ منه أو الحافل. ولهذا يجب أن تحضر الصورة، وأن يكون محلها (خانتها) محفوظا. كما لو أن ثمة إضبارة في العشق تكون الصورة فيها مكانا (رسما). تمتاز الإضبارة بكونها فارغة إلى حد ما، وقانونية من حيث حالتها وانعكاسية (أو انعكاسية لأنها قانونية). ليس مانقوله هنا عن الانتظار والقلق والذكرى سوى ملحق متواضع عرض أمام القارئ ليلتقط منه، وليضيف إليه، وليحذف منه، وليقدمه للآخرين، كما في لعبة التمرير. حيث يقوم اللاعبون بتمرير الحلقة حول الصورة. أحيانا، نمسك بالحلقة لحظة قبل تمريرها على الآخرين. آه، لو يكون الكتاب شراكة: «للقراء - للعشاق - مجتمعين».

إن ما يقرأ في مستهل الصورة، ليس تعريفها، بل ما يبرهن عليها. والبرهان: «عرض وسرد وقائمة محتويات، ودراما صغيرة، وحكاية مختلقة»، أضيف إلى ذلك: وسيلة إقصاء، ويافطة حسب طريقة بريشت. لا يستند هذا البرهان إلى ماهية العاشق (شخص غريب عن العاشق أو خطاب في العشق) بل إلى ما يقوله. إذا كان ثمة صورة «قلق» فهذا لأن ثمة عاشقاً يتوجع أحيانا (دون اهتمام بالمعنى السريري لهذه الكلمة»: « قلق أنا ...» كما تغني كالاس. إن الصورة هي بشكل ما نغم أوبرا، وكما يحدد هذا النغم ويحفظ ويتم التلاعب به عبر بداياته «أريد أن أعيش هذا الحلم» «اذرفي الدمع يا عيوني»... تنطلق الصورة من ثنية لغوية تكون (نوعا من لازمة أو غنوة) تمفصلها في الظل.

يقال إن للكلمات وحدها وظائف دون الجمل. لكن تستوطن الجملة في عمق كل صورة وتكون غالبا مجهولة (لا واعية) يستعملها العاشق في الاقتصاد الدال. وليست هذه الجملة/الأصل (كما نفترضها هنا) جملة ممتلئة وليست رسالة مكتملة. ولا يكمن مبدأ الجملة المؤثر فيما تعبر عنه بل فيما تمفصل. فهي ليست ـ في مجملها ـ سوى «نغم نحوي» و«شكل بنائي». لو كان العاشق، مثلا، ينتظر وهو على موعد

مع معشوقه، سيحدث نغم جملة يتكرر بشكل لا متناهي خلال الانتظار مثل: «لاحق له/ لها .. بإمكانه (ها)، ي/ تعرف أن...» ماذا بالإمكان؟ وماذا يعرف؟ ماهم، فجملة «الانتظار» سبق وتألفت. هذه الجمل هي أمهات الصور، ولأنها تحديدا لا تكتمل: فهي تعبر عن التأثر ثم تكف عن ذلك، بعد أدائها لدورها. لا، لا تسم الكلمات بالجنون (بالانحراف)، بل هو النحو الذي يتسم بالجنون: ألا يبحث الفاعل على مستوى الجملة عن موقعه - ولا يجده - أو أنه يجد مكانا غير مناسب تفرضه عليه اللغة؟ يكمن في أعماق الصورة شيء من «الهلوسة الشفوية» (فرويد ، لاكان) أي جملة مبتورة تتحدد غالبا بحالات النصب أو الجزم مثل «بالرغم من أنك...» «لو لزمك أيضا أن...» هكذا يولد الاضطراب في أي صورة، وتحمل الصورة الأكثر نعومة، في ذاتها، هول الترقب: أدرك فيها تساوي الأنا... النبتوني العاصف.

٢- نظام

تتدفق الصور طيلة فترة العشق عشوائيا في رأس العاشق، لأنها ترتبط كل مرة بصدفة (داخلية أو خارجية)، ويستقي العاشق عند كل من هذه الحوادث (ما يسقط على رأسه) من المخزن (الكنز؟) صورا وفق حاجته، وإيعاز مخيلته أو ملذاتها. تنفجر الصورة وترتعش وحدها كصوت مقتطع من نغم، أو تتكرر حتى اللانهاية كعلة موسيقية محلقة. لا منطق يربط أو يحدد تقارب الصور: فهي خارج التركيب التعبيري وخارج السرد، إنها عناكب تتحرك وتصطدم ثم تهدأ وتعود، تبتعد عشوائيا كما يحلق البرغش. وليس خطاب العشق جدليا، فهو يدور كروزنامة أبدية، وكموسوعة ثقافة عاطفية (يكمن في العاشق شيء من بوفار Bouvard ومن بكوشيه Pecuchet).

نقول في الألسنيات إن الصور توزيعية لا تكاملية، وتظل دائما في المستوى نفسه. يلفظ العاشق رزمة جمل دون أن يرقى بهذه الجمل إلى مستوى أعلى أو إلى عمل متكامل. يظل خطابه أفقيا:

لا سمو فيه ولا خلاص ولا رواية (بل كثير من السرد). في حين يحوز مطلق حدث في العشق على معنى، لأنه يولد وينمو ويموت ويسلك طريقا قابلا للتأويل حسب قانون السببية أو الغائية، وإذا اقتضت الحاجة، يكون قابلا للاتسام بالأخلاقية مثل: («كنت مجنونا وشفيت» أو «يجب أن نحذر الحب لأنه خديعة»). هنا تكمن أسطورة الحب، مستبعدة من قبل الآخر الذي يروي، ومن قبل الرأي العام الذي يقلل من قيمة القوة المفرطة، ويود لو يخفف الفاعل نفسه من انسياب المخيلة الكبير الذي يجتازه دون نظام أو غاية، إلى أزمة مؤلمة ومرضية يلزمه الشفاء منها («يولد، وينمو ويؤلم، وينتهي» كما المرض الأبقراطي): قصة الحب (المغامرة) ضريبة يجب على العاشق أن يؤديها للعالم كي يتصالح معه.

لكن الخطاب مختلف، كما مناجاة النفس، أو التناجي الذي يصطحب هذه القصة دون معرفة بها أبدا. يكمن مبدأ الخطاب نفسه (والنص الذي يمثله) في أن صوره لا تقبل التنظيم والترتيب والتوجه نحو غاية (إلى مستقر): وليس ثمة صور أولية أو ختامية. يلزمنا اختيار نظام خالٍ من الدلالة لنقول إننا لا نقصد قصة حب عامة (أو قصة حب معيّن) للحد من إغواء المعنى. ولهذا وضعنا تتمة الصور (الضرورية لأن طبيعة الكتاب تلزم بالتسلسل) في مفهومين اعتباطيين هما: مفهوم التسمية ومفهوم الأبجدية، يخفف الحقل الدلالي من المفهوم الأول (لا تحتمل صورة ما وفي مجمل المعاجم أكثر من دلالتين أو ثلاث)، ويخفف من المفهوم الآخر اتفاق نظم ـ منذ آلاف السنين ـ تسلسل أبجديتنا. هكذا تفادينا مخادع الصدفة المحضة التي كان بإمكانها أن تنتج وصلات منطقية. لأنه، وكما قال أحد علماء الرياضيات، «يجب عدم التقليل من أهمية الصدفة في إنتاج المسوخ». وفي هذه الحالة، يكون المسخ، «فلسفة الحب»، خارج نظام الصور، حيث يلزمنا انتظار تأكيدها.

٣- مراجع

لتأليف هذا الموضوع في العشق، جمعنا قطعا من مصادر متنوعة، استقينا بعضها من قراءة منتظمة لكتاب غوته: «فرتر»، وبعضها الآخر من قراءة ملحة (لـ «وليمة» أفلاطون، وزن، والتحليل النفسي، وبعض المتصوفة ونيتشيه والأغاني الشعبية الألمانية)، وبعضها الآخر من مطالعات موسمية، ومن أحاديث مع الأصدقاء وآخرها من حياتي الشخصية.

يظهر أحيانا على هامش النص، ما اقتبسته من الكتب والأصدقاء، في شكل عناوين كتب وأحرف أولى من أسماء الأصدقاء. ولا تتسم المراجع هنا بصفة رسمية أبدا، بل بالصداقة: ولا أدعي ضمانات بل أذكر فقط، كشيء من الخلاص، بما أثارني وبما أقنعني وبما منحني ولو للحظة متعة الفهم (أن أكون مفهوما؟). لذلك تركنا ما اقتبسناه من المطالعة ومن السماع في حالتهما الملتبسة غالبا والناقصة التي تتناسب وخطاب حيزه ذاكرة الأمكنة من (كتب ولقاءات) فقط، لأن المؤلف الذي يعير الذات العاشقة «ثقافته»، تقدم له هذه الأخيرة، في المقابل، صك براءة مخيلته دون مبالاة بقواعد المعرفة.



إنه إذن، عاشق يتكلم ويقول:

«أتصدع، أنهار...»

تصدع: نفحة انهيار تهب على الشخص العاشق عن يأس أو عن ارتواء.

- **فرتر**[١]

١- تنتابني أحيانا رغبة في التصدع جرحا أو سعادة.

هذا الصباح (في الريف) يخيم طقس رمادي ودافئ، أتألم (لست أدري ما السبب). تراودني فكرة الانتحار، دون غيظ أو (ابتزاز). الفكرة باهتة، لا تقطع شيئا (لا تكسر شيئا)، تتناسب ولون هذا الصباح (صمت وهجران).

في يوم آخر، تحت المطر، وفيما نحن ننتظر المركب على ضفة بحيرة، انتابتني نفحة الاضمحلال نفسها، هذه المرة سعادة. هكذا يأتيني الفرح أو التعاسة أحيانا دون أن يتبعهما أي ضوضاء: دون إثارة، أذوب في جلدي، أتساقط، أغرق وأتحلل. يمكن أن تعاودني، دون مراسم، هذه الفكرة التي انتابتني وأغرتني وتلمستها (كما نتلمس الماء بطرف القدم). هذه هي الرقة بالتحديد.

- **تريستان**[٢] - **بودلير**[٣] - **روسبروك**[٤]

٢- يمكن أن تتأتى نفحة التصدع من جرح، ومن انصهار أيضا. نفنى سويا في الحب: إنه فناء علني، يتم بالانصهار بمادة الأتير، إنه فناء سري في لحد مشترك.

الهوة هي لحظة تنويم. يتحرك إيحاء يأمرني بالإغماء وليس بالموت. ربما تكمن في هذه الحالة نعومة الهوة. لست مسؤولا ولا أتحمل مسؤولية فعل (الموت). أستسلم واثقا وأنتقل بذاتي (نحو من؟ نحو الله، نحو الطبيعة ونحو الأشياء كلها، ما عدا الآخر).

٣- عندما يحصل وأتصدع هكذا، يعني أنه لم يعد لي مكان في أي مكان ولا حتى في نصاب الموت. تختفي صورة الآخر التي التصقت بها، وبها عشت. تكون تارة كارثة (تافهة)، تبدو وكأنها تبعدها إلى الأبد، وتكون طورا سعادة مفرطة تجعلني ألقاها، على كل حال، وأنا مهجور أو ذائب، لا مكان لي في أي مكان. وفي المقابل، لست أنا، لست أنت، ليس الموت، وليس ثمة مادة للحديث مع الآخر.

(والغريب، أن سقوط المخيلة يتم في الفعل الأقصى لخيال العشق- أي الهلاك بسبب النفي من الصورة أو الانخراط فيها - أي في لحظة التأرجح المختصرة، فأفقد بنيتي كعاشق: وأكون في حداد مفتعل، دون عمل: كشيء لا يبرر الادعاء)

٤- عاشق الموت؟ مبالغة في القول عن الشطر half in love with easeful death (كيتز): إنه الموت المتحرر من فعل الموت. أحلم عندها بنزيف بطيء لا يصدر من نقطة في جسدي، إنه تلف شبه آني، تم تقديره حيث بقي لي وقت للخلاص من الألم قبل الاندثار التام. فأستقر خلسة في فكرة خاطئة عن الموت (خاطئة كمفتاح مزور): أتصور الموت قريبا مني، وأفكر فيه بمنطق غير متوقع، وأنحرف عن المزاوجة الحتمية التي تربط الموت بالحياة وتجعلهما متعارضين.

- سارتر[٥]

٥- هل الهوة شيء آخر غير الاضمحلال في أوانه؟ من السهل علي ألاّ أقرأ فيها الراحة بل الانفعال. أقنع حدادي بالهرب: أصبح سائلا، أتلاشى لأتفلت من هذا الضغط، ومن هذا الاحتقان الذي يجعل مني فردا مسؤولا: أخرج، فأشعر بالانتشاء.

بعد سهرة شاقة، في شارع «شرش - ميدي Cherche-Midi» كان فلان يفسر لي بوضوح تام، وبعبارات كاملة تستوعب كل

الأوصاف، أنه يتمنى أحينا الاضمحلال ويأسف لعدم قدرته على الاختفاء بملء إرادته.

يستشف من كلماته أنه يود الانهيار أمام ضعفه، وعدم مقاومة الجروح التي يثخنه بها العالم، لكنه في الوقت نفسه، يستبدل هذه القوة المعدومة بقوة أخرى، وبتأكيد آخر يتمثل بـ: يمكنني أن أحتمل في وجه الأشياء كلها التنكر للشجاعة، وبالتالي التنكر للأخلاق. هذا ما قاله صوت فلان.

الغائب

الغياب هو كل حدث كلامي يلقي الضوء على غياب المحبوب - مهما يكن الباعث والأمد - ويطمح إلى تحويل هذا الغياب إلى تجربة في الهجران.

- فرتر

١- هناك الكثير من الأنغام الألمانية والميلوديات والألحان التي تنشد غياب العشاق. ومع ذلك فإننا لا نجد لهذه الصورة الكلاسيكية أثرا عند فرتر، والسبب بسيط، لأن المعشوق هنا (أي شارلوت) حاضر أبدا، في حين أن العاشق (فرتر) هو الذي يبتعد في لحظة ما. إذن، الغياب هو غياب الآخر فقط: الآخر هو الذي يرحل وأنا الذي أبقى. الآخر في حالة ترحال أبدية، في سفر، هو مرصود للهجرة وللهرب. أما أنا العاشق، المرصود - بالمقابل - للسكون والثبات والترقب، فإنني أتكوم في مكاني، مهملا كرزمة في إحدى زوايا محطة ما. ينحو الغياب في العشق في اتجاه واحد فقط، ولا يمكنه أن يفهم إلا من خلال الذي يبقى وليس من خلال المسافر: لا تتألف الأنا الحاضرة دائما إلا مقابل الأنت التي لا تكف عن الغياب. ويعني التعبير عن الغياب افتراض عدم استبدال موقع الذات بموقع الآخر، أي بمعنى: «أحب أكثر مما أحب (بفتح الحاء)».

- هيغو[٦]

٢- تاريخيا، رعت المرأة خطاب الغياب: لأن المرأة من الحضر والرجل صياد متنقل. المرأة وفية (تنتظر)، بينما الرجل متسول (يتنقل، ويتحرش). المرأة هي التي تعطي شكلا للغياب وتعد منه الخيال، لأن لديها متسعا من الوقت، تنسج وتغني. كانت أغنيات الناسجات تعبر

عن الثبات (عبر هدير المنول)، وعن الغياب (من البعيد إيقاعات السفر وصخب البحر ونزهات الخيل)، نجم عن ذلك أن ثمة أنوثة في كل رجل، يروي غياب الآخر، أنوثة تعلن عن نفسها: لأن هذا الرجل الذي ينتظر ويتألم من الانتظار يتأنث بفعل معجزة. ليس الرجل متأنثا لأنه مثلي، بل لأنه عاشق. نذكر (أسطورة ومثال: المصدر انتهى، بينما سيكون المستقبل للذوات التي تتضمن بعضا من أنوثة).

- فرتر - رسالة[٧]

٣- أتمكن أحيانا من تحمل الغياب. وأكون حينئذ «طبيعيا»، أي أنني أجاري الطريقة التي يتحمل بها «الجميع» سفر «شخص عزيز»، وأخضع بجدارة للترويض الذي تلقنته باكرا، والذي تمثل بمفارقتي لأمي. هذا لم يمنع أنه كان في الأصل مؤلما جدا (إن لم أقل مخيفا). أتصرف كشخص مفطوم، أعرف كيف أغذي نفسي بأشياء أخرى، خلال الانتظار، بدلا من ثدي الأم.

ليس هذا الغياب المحتمل شيئا آخر سوى النسيان، ولست دائما وفيا. إن الغياب شرط لبقائي، لأنه لو لم أنس لفقدت الحياة. والعاشق الذي لاينسى أحيانا يموت من الإفراط والتعب وتوتر الذاكرة (مثل فرتر).

(لم أكن أنسى عندما كنت طفلا، متروكا، أياما لا نهاية لها، كانت الأم خلالها تعمل في مكان بعيد. وكنت أذهب في المساء كي أنتظرها على محطة الباص في حي «سيفر بابيلون». وكانت الباصات تتوالى دون أن تكون الأم في أي منها)

- روسبروك - ديدرو[٨][٩][١٠]

٤- سرعان ما أستفيق من هذا النسيان، وأضع ذاكرة وبلبلة على عجل. تأتيني كلمة (كلاسيكية) من الجسد تقول إنه الانفعال الناجم عن الغياب: أتنهد «أتنهد بعد الحضور الجسدي». يتنهد شطرا الخنثى،

الواحد بعد الآخر كما لو أن كل نفس ناقصة تود الامتزاج بالنفس الأخرى لتكتمل بها: إنها صورة العناق التي تتألف من انصهار الصورتين. لكنني في غياب من أحب، أكون - وبشكل حزين - صورة مجتثة، تتشف وتصفر وتتقلص.

(أليست الرغبة هي دائما ذاتها مع غياب المحبوب أو حضوره؟ أو ليس المحبوب غائبا دائما، لكن السقام ليس نفسه: هناك تعبيران: pothos لرغبة الكائن الغائب وhimeros، أكثر توقدا، لرغبة الكائن الحاضر)

٥- أوجه للغائب خطاب غيابه حتى اللانهاية، إنه واقع لا مثيل له. فالآخر غائب كمرجع، لكنه حاضر كمخاطب. ينشأ من هذا التفاوت المنفرد نوع من الحاضر غير المحتمل. يحاصرني زمنان: زمن الإرجاع وزمن المخاطبة. أنت انصرفت (وهذا ما أشكو منه). أنت هنا (بما أنني أخاطبك). أدرك حينئذ معنى الحاضر، إنه الزمن الشاق، قطعة صافية من القلق.[١١] [١٢].

- فينيكوت

يطول الغياب، ويلزمني تحمله، فأتلاعب به محولا التفاوت الزمني إلى ذهاب وإياب، منتجا إيقاعا ومفتتحا مسرح اللغة (تولد اللغة من الغياب: يصنع الولد بكرة، يطلقها ويمسك بها مقلدا ذهاب الأم وغيابها، فينتج مثال). يصبح الغياب ممارسة نشيطة، أي انهماك (يمنعني من القيام بعمل آخر)، فثمة إبداع لخيال ذي أدوار متعددة (شكوك وتوبيخ ورغبات وكآبة)، يبعد هذا الإخراج اللغوي موت الآخر الذي يتمثل بلحظة خاطفة، كما يقال، يميز فيه بين الوقت الذي كان الطفل يعتقد بأن الأم مازالت غائبة، والوقت الذي كان يعتقد أنها ميتة. إن التلاعب بالغياب يطيل اللحظة، ويؤخر قدر الإمكان حلول اللحظة التي يمكن للآخر فيها أن ينتقل من الغياب إلى الموت.

٦- يمكن للحرمان أن يأخذ صورة الحضور (أرى الآخر كل يوم ومع ذلك لا أكتفي به: موضع الرغبة حاضر هنا لكنني أفتقده في الخيال). أما الإخصاء فيمكنه تجسيد التناوب (أرضى بمغادرتي للآخر دون بكاء، وأتحمل عبء الحداد على العلاقة، وأتقن فن النسيان). يمثل الغياب صورة الحرمان، أرغب وأحتاج في الوقت نفسه. تنسحق الرغبة بالحاجة: هنا تكمن الظاهرة المتملكة للحس الغرامي.

- روسبروك

(«الرغبة هنا، ملتهبة وأبدية. لكن الإله أعلى منها ولا تبلغ الأذرع المرتفعة أبدا الكمال المعبود». فخطاب الغياب نص ذو شكلين: هناك الأذرع المرفوعة نحو الرغبة، والأذرع المشدودة نحو الحاجة. أتمايل وأتأرجح بين الصورة الذكورية للذراعين المرتفعتين، والصورة الحاضنة للذراعين الممدودتين).

٧- أجلس وحدي في أحد المقاهي، تلقى التحية علي فأشعر بأنني محتضن ومطلوب ومدلل. لكن الآخر غائب. أستدعيه بنفسي ليحتفظ بي على هامش هذه المجاملة الاجتماعية التي تترصد بي. أستدعي حقيقته (الحقيقة التي تعطيني الخفق الحسي) مقابل هستيريا الإغراء التي أشعر بالانزلاق نحوها. أحمل الآخر مسؤولية علاقاتي الاجتماعية المزيفة، وأطلب حمايته وعودته، أتمنى ظهوره ليستلني من هذا المأزق، كأم تأتي لتستعيد ولدها، من هذا البريق الزائف ومن هذا التبجح الاجتماعي، ليعيد إلي «الألفة الدينية» وأهمية عالم العشق.

(كان فلان يقول لي إن العشق حماه من الاجتماعيات مثل التحزب والطموح والترقية والمؤامرات والتحالفات والانشقاقات والأدوار والسلطات: جعل منه العشق قمامة اجتماعية وحالة تمتع بها).

٨- يقول راهب بوذي: «يضع المعلم رأس تلميذه تحت الماء لفترة طويلة، ثم تبدأ فقاقيع الهواء بالتناقص قليلا قليلا، فيخرج المعلم رأس تلميذه من الماء وهو في حالة الرمق الأخير، وينعشه قائلا: عندما سترغب في معرفة الحقيقة كما رغبت في الهواء، ستدرك حينئذ ماهيتها».

يضع غياب الآخر رأسي تحت الماء، فأختنق تدريجيا ويندر الهواء. من خلال هذا الاختناق، أستعيد «حقيقتي»، وأحضر المستعصي في العشق.

«رائعة!»

عندما لا يتمكن العاشق من التعبير عن ميزة شهوته للمعشوق يستخدم كلمة عادية جدا: «رائعة!»

- ديدرو - بلزاك [١٣] [١٤]

١- «في يوم جميل من شهر سبتمبر (أيلول) خرجت لشراء بعض الأغراض. كانت باريس رائعة ذاك الصباح...»

تأتي انطباعات جمة لتشكل فجأة إحساسا مبهرا (بهر: هو الحد الذي يمنع الرؤية والقول). يكمن الطقس السائد والفصل، والضوء، والشارع، والنزهة، والباريسيون، وشراء الأغراض في كل ما هو مرصود للذكرى: أي لوحة، هيروغليفية الرعاية (كما رسمها غروز Greuze)، ومبعث مزاج طيب للرغبة. باريس كلها تحت تصرفي، ولا أريد التقاطها: لا شوق ولا جشع. أنسى في باريس، الواقع كله، الذي يتجاوز حسنه: التاريخ والعمل والمال والبضاعة وشظف المدن الكبيرة، ولا أرى فيه سوى موضوع رغبة جمالية محجوزة. كلم راستينياك المدينة من أعلى مقبرة (باريس: «بير لا شاز») قائلا: جاء دورنا الآن. وأقول لباريس: إنك رائعة!

- إغريق [١٥]

بتأثير انطباع ليلي، أستفيق متعبا من فكرة مريحة: «مساء البارحة، كان فلان رائعاً». أي ذكرى هذه؟ أهي ما سماه الإغريق charis «أي سحر العيون وجمال الجسم المنير، وإشعاع الكائن المشتهى»، وربما - أيضا - كما في charis القديمة، أضيف إليها الفكرة - الأمل - استسلام المعشوق لرغبتي.

٢- بمنطق متفرد، يدرك الشخص العاشق الآخر بكليته (على غرار باريس الخريفية). في الوقت ذاته تبدو له هذه الكلية متضمنة لبقية

لايمكنه التصريح بها. إنه الآخر ككل يبعث فيه رؤية جمالية: يمدحه لكونه كاملا، ويمجد ذاته لاختياره له كاملا. يتصور أن الآخر يريد أن يعشق كما يريد هو نفسه، وليس لصفة أو لأخرى يتحلى بها، بل للكل، ويمنحه هذا الكل شكل كلمة فارغة، لأن لا مجال للإحاطة بالكل دون انتقاص منه. لا مجال في كلمة رائعة، لأي صفة أخرى، عدا الكلية المؤثرة. إذا كانت كلمة رائعة تعبر عن كل شيء، وتقول أيضا ما ينقص الكلية، وتشير إلى مكان الآخر حيث تهدف رغبتي بشكل خاص، لكن لا يمكنني الإشارة إلى هذا المكان ولا أعرف شيئا عنه. تتلمس لغتي وتتلعثم عندما تعنيه، ولا أتمكن من التفوه إلا بكلمة فارغة فقط تشبه درجة جميع الأماكن الصفر حيث تتكون رغبة خاصة جدا، أحملها من هذا الآخر (وليس من آخر غيره).

- لاكان - بروست[١٦]

٣- أصادف في حياتي ملايين الأجساد، ويمكنني اشتهاء مئات من هذه الملايين، إلا أنني لا أحب من هذه المئات سوى كائن واحد. يحدد لي الآخر الذي أعشق خاصية رغبتي.

لا يحدد هذا الخيار المضني سوى واحد مميز، كما يقال، الفرق بين النقل التحليلي والنقل الغرامي. فالواحد عالمي والآخر محدد. لزمتني صدف جمة ومفاجآت عديدة (وربما مساع كثيرة) كي أجد الصورة الملائمة لرغبتي بين آلاف الصور. وهنا عقدة لا أمتلك حلها، لماذا أرغب في فلان؟ ولماذا أرغبه لأجل طويل، وبفتور؟ هل ما أرغبه هو كليته (شكل وهيئة)؟ أم قطعة واحدة من جسده؟ وفي هذه الحالة أي قطعة تمثل لي تعويذة الرغبة؟ وأي قطعة يمكن لها أن تصمد أمام حادث ما؟ أقصاصة ظفر، أم سن مكسور بشكل مائل، أم خصلة شعر، أم حركة فصل الأصابع أثناء الحديث أو التدخين؟ أود أن أقول عن طيات الجسد تلك: إنها رائعة. فالروعة تعني: هذه رغبتي لأنها فريدة: «هوذا، هوذا بالضبط (ما أحب)». ومع ذلك، فكلما شعرت

بخاصية رغبتي أحس بعجزي عن تسميتها، فدقة تحديد الهدف تتناسب ومدى اضطراب التعبير عنه. ولا تنتج ذاتية الرغبة إلا عدم ذاتية التعبير عنها. ولا يبقى من خيبة اللغة سوى الأثر: (يقابل كلمة «رائعة» Ipse اللاتينية ولا كلمة سواها).

- نيتشيه

٤- إن كلمة «رائعة» هي أثر تعب سطحي، إنه تعب اللغة. أرهق نفسي وأنا أحيك الكلمات، للتعبير عن صورتي بالكلمة ذاتها وعن خاصية رغبتي بشكل خاطئ: إنها رحلة لا يمكن أن تكون فلسفتي الأخيرة في نهايتها سوى الاعتراف وممارسة تحصيل الحاصل. الروعة هي كل ما هو رائع. أو أيضا، أجدك رائعة لأنك رائعة، أحبك لأنني أحبك، وهذا ما يختم لغة العشق، وهو نفسه الذي أنشأها: إنه الافتتان. إذ ليس لوصف الافتتان أن يتعدى في الختام المقولة التالية: «أنا مفتون». عندما تبلغ اللغة حدها الأخير، تتكرر الكلمة، مؤكدة ذاتها كما في أسطوانة معطوبة، فأشعر بالثمالة: أليس تحصيل الحاصل هو تلك الحالة الغريبة التي تختلط فيها القيم، أي النهاية المجيدة للعملية المنطقية، ولفحش الحماقة، ولانفجار «نعم» النيتشيه؟

المتشبث

تأكيد: على الرغم من كل شيء، يؤكد العاشق أن الحب هو قيمة.

١- على الرغم من صعوبات حكايتي، على الرغم من الانزعاج والشك واليأس، وعلى الرغم من الشوق للخلاص، لا أكف عن التأكيد لنفسي أن الحب قيمة. أصغي إلى كل الحجج التي تستعملها شتى الأنظمة لتبديد الأوهام، ولحصر الحب ومحوه. يعني باختصار، للتقليل من قيمة الحب، ومع ذلك أتشبث وأقول: «إنني أعرف الأمر، ومع ذلك...» وأرجع التقليل من قيمة الحب إلى نوع من الأخلاق الظلامية، أو إلى واقعية هزلية، وأواجه في المقابل بحقيقة قيمة الحب: أواجه «كل ما هو معطل في مسار» الحب مؤكدا على ما يساويه الحب في ذاته. هذا التشبث هو احتجاج العشق: ينبعث من بين مجموع «الأسباب الموجبة» لحب مختلف، لحب أفضل، لحب دون مقابل. صوت عنيد، يتمادى، هو صوت العاشق المتشبث.

- بالياس - شيلينغ [١٧]

يعرض العالم بديلا لأي مشروع: في حال النجاح أو الفشل، في حال النصر أو الهزيمة. لكني أحتج بمنطق آخر: إنني في الوقت نفسه، وبشكل متناقض، سعيد وتعيس: ليس عندي لكلمتي «نجاح» و«فشل» سوى معانٍ جائزة وعابرة (وهذا لا يمنع أن تكون متاعبي ورغباتي عنيفة)، وليس ثمة ما يحثني، بشكل صامت وعنيد: أرضى وأؤكد، خارج الصحيح وخارج الخطأ، خارج النجاح وخارج الفشل، فليس عندي أي غاية، أعيش بموجب الصدفة (ودليلي على ذلك صور خطابي التي تتداعى كلعبة كشتبان). عندما أواجه المغامرة (وهذا ما يناسبني) لا أخرج منها منتصرا ولا منهزما:

(يقال لي إن هذا الحب لا يعيش. وكيف تقدر إمكانية عيشه؟ ولماذا نسم بالخير ما هو قابل للعيش؟ ولماذا تكون «الديمومة» أفضل من «الاندثار»؟).

- فرتر[18]

٢- هذا الصباح، يلزمني بشكل طارئ كتابة رسالة «مهمة» - يتعلق بها نجاح مشروع معين، ولكني استبدلت بها رسالة حب - لن أرسلها. أتخلى بكل سرور عن مهام كئيبة، أو عن وساوس معقولة، وعن تصرفات - ردات فعل، يفرضها الناس، لصالح عمل غير مفيد، يأتيني من واجب فاقع هو واجب الحب. أقوم خلسة بأعمال جنونية وأكون الشاهد الوحيد على جنوني. يستنهض الحب طاقتي. إن كل ما أقوم به له معنى (إذن، بإمكاني أن أعيش دون أنين)، بيد أن لهذا المعنى غاية لاتدرك: إنه المعنى الذي تمتاز به قوتي. تنعكس الانحناءات السقيمة والمتهمة والحزينة، كل ردات فعل حياتي اليومية. يكيل فرتر المديح لتوتره الذاتي الذي يؤكده في وجه سطحية ألبير. ولدت من الأدب، ولا يمكنني الحديث إلا بواسطة رموزه المستعملة، مع أني وحيد مع قوتي، ومرصود لفلسفتي الذاتية.

٣- في الغرب المسيحي، وحتى اليوم، تمر القوة بأسرها عبر وسيط يؤول، (كالكاهن في الديانة اليهودية حسب تعبير نيتشيه). لكن لا يمكن للقوة العاشقة أن تنتقل، ولا أن تضع نفسها بين يدي القائم بعمل التأويل. إنها تظل هنا، في حدود اللغة، فاتنة ومتشبثة. والشخص هنا ليس الكاهن، إنما هو العاشق.

- نيتشيه

٤- ثمة تأكيدان في الحب، في البداية، عندما يلتقي العاشق بالآخر، يتم التأكيد في الحال (من الناحية النفسية: ثمة انبهار وحماس وتمجيد وتصور جنوني لمستقبل ممتلئ: تنهشني الرغبة والدافع بأن

أكون سعيدا) أقول نعم، لكل شيء (وبشكل أعمى). ثم يلي ذلك نفق طويل: تلتهم «نعم» الأولى الشكوك، ولا تكف قيمة الحب عن التعرض للهبوط: إنها لحظة الوجد الحزين، وصعود الغيظ والإثارة. بإمكاني الخروج من هذا النفق، وبإمكاني «التغلب»، دون حسم، على ما أكدته في المرةِ الأولى، وإعادة التأكيد، دون تكرار، لأنني الآن أؤكد التأكيد وليس الواقعة. أؤكد اللقاء الأول في تميزه، أود استعادته وليس تكراره. أقول للآخر (القديم أو الجديد): فلنبدأ من جديد.

نقطة صغيرة في الأنف

تلف: تظهير موجز لصورة مضادة عن المحبوب في حقل العشق. يرى الشخص الصورة الحقيقية، في سياق الحوادث المتناهية في صغرها أو التعابير الدقيقة، فجأة تتلف وتنقلب.

- روسبروك - دوستويفسكي [١٩]

١- دفن روسبروك Rusbrock، منذ خمس سنوات، نبش القبر وسحب جسده سالما ونقيا (لاشك في ذلك، وإلا لما ولدت القصة) لكن، «شوهدت فقط نقطة صغيرة على الأنف، تحمل أثرا خفيفا، إنه بعض أثر الفساد». فألمح فجأة على وجه الآخر التام والممتلئ (لشدة ما يفتنني) نقطة فساد. إنها نقطة صغيرة: حركة وكلمة وشيء وثوب وشيء ما ماجن، يبزغ (يطل) من مكان لم أشك فيه أبدا، يربط المعشوق بغفلة منه بعالم مسطح، هل أصبح الآخر سوقيا، هذا الذي يبخرني، وأنا خاشع، أناقة وفرادة؟ إنه يقوم بحركة يتكشف من خلالها عرق آخر. ذهلت: أسمع إيقاعا مضادا: شيئا يشبه الترخيم في عبارة الحبيب الجميلة، إنه صوت تمزق في غلاف الصورة الناعم.

(مثل دجاجة اليسوعي كيرشر Kircher التي نحررها بصفعة خفيفة من التنويم المغناطيسي. يسقط افتتاني مؤقتا، لكن ليس من دون ألم)

- الوليمة - هاينة

٢- يمكننا القول إن تشويه الصورة يحدث عندما أشعر بالعار بسبب الآخر (حسب تعبير فيدر، حين كانت الخشية من العار تدفع بالعشاق الإغريق إلى التزام صراط الخير، فيضطر الواحد منهم إلى مراقبة صورته على مرأى من الآخر). علما أن العار ينتج عن الخضوع: يظهر الآخر غفلة تحت رحمة حادث تافه، تدركه فقط حدة نظري أو

هذياني - يتكشف ويتمزق ويعترف، بمعنى التعبير الصوري - كخاضع لهيئة هي نفسها من مجال الرق: أراه بغتة (مسألة رؤية) منهمكا ومرتبكا، أو ببساطة مصرا على المجاملة والاحترام مستسلما لطقوس اجتماعية زائفة يأمل عبرها تحقيق الشهرة. لأن الصورة الرديئة ليست صورة خبيثة، بل هي صورة منحطة: تظهر لي الآخر أسير تفاهة العالم الاجتماعي. (أو يتشوه الآخر في حال انكبابه على ترهات يمتهنها الناس للتقليل من قيمة الحب: عندها يصبح الآخر قطيعيا).

- بروست[٢٠]

٣- ذات مرة، قال لي الآخر في حديثه عنا: «علاقتنا مميزة»، لم يعجبني هذا التعبير لأنه أتى بغتة من الخارج، مسطحا خاصية العلاقة في صيغة نمطية.

غالبا ما يشوه الآخر نفسه باللغة، يتفوه بكلمة مختلفة، فأسمع عالما آخر بأسره، يضج مهددا، إنه عالم الآخر، بعد أن لفظت ألبرتين عبارة مبتذلة: «كسرت الإبريق» استفظعها الراوي «البروستي» Proust لأنه تم الكشف دفعة واحدة عن غيتو السحاق المخيف وعن التحرش الفظ: إنه مشهد كامل عبر ثقب قفل اللغة. الكلمة مادة كيماوية دقيقة تقوم بأشد أنواع التشويه: يسمع الآخر الذي ظل طويلا أسير خطابي الذاتي، من خلال كلمة تفلت منه ومن الأحاديث التي يستعيرها، وبالنتيجة يعيرها إياه الآخر.

- فلوبير[٢١]

٤- يبدو لي الآخر أحيانا خاضعا لرغبة ما. لكن ما يثيرني تجاهه، هو أنها ليست رغبة تامة، محددة ومستقرة وموجهة بشكل صحيح، لأنه في هذه الحال أكون ببساطة غيورا (وهذا ما يتبع دويا آخر). بل إنها فقط رغبة حديثة ونفحة رغبة، أستشفها عند الآخر دون أن يدرك ذلك: أراه خلال الحديث يضطرب ويتماهى ويفرط في كل شيء ويضع

نفسه في موضع المستدعي تجاه غيره كمرتبط به لإغوائه. فلنراقب جديا لقاء هكذا، نرى هذا الشخص مرتبكا (بشكل محتشم وبأناقة زائفة) بهذا الآخر، ومندفعا لإقامة علاقة معه أكثر حميمية وأكثر تطلبا وأكثر دلالا: أفاجئ الآخر، هكذا بالجرم المشهود وبتضخيم الذات، وأحس بارتباك ذاتي قريب مما سماه ساد Sade: غليان الرأس «رأيت المني ينبعث من عينيه»، إذا ما أجاب الشريك بالطريقة ذاتها، يصبح المشهد ساخرا: أرى طاووسين كورا ذنبيهما، الواحد منهما أمام الآخر. الصورة فاسدة، لأن من أراه بغتة هو في حينه شخص آخر (وليس الآخر)، إنه غريب (مجنون؟) (هكذا، عندما كان أندريه جيد في قطار بيسكرا، استسلم للعبة ثلاثة تلاميذ جزائريين، «لاهثا، مختلجا» أمام امرأته التي كانت تتصنع القراءة، وبدا بهيئة «مجرم أو مجنون». أليست أي رغبة أخرى غير رغبتي هي رغبة مجنونة؟).

- فرتر(٢٢)(٢٣)

٥- إن خطاب العشق، عادة، هو غلاف ناعم يلتصق بالصورة، وهو قفاز ناعم جدا يحيط بالحبيب. إنه خطاب تقي وملتزم. عندما تتشوه الصورة، يتمزق غلاف الورع، فيقلب زلزال لغتي الشخصية. مس حديث مفاجئ شعور فرتر، فرأى مباشرة شارلوت على شاكلة ثرثارة، فوضعها حينئذ في مجموعة صديقاتها اللواتي كانت تثرثر معهن، (لم تعد هي الأخرى، بل أخرى مع الأخريات) وحينها قال باحتقار: «الصحيبات» (meine weibechen). يصعد مُنْكر بغتة إلى شفاه الفاعل ليحطم دون احترام بركة العاشق. يتملكه عفريت يتكلم عبر فمه، من حيث تخرج، كما في الحكايات الخرافية، العلاجيم بدل الورود. إنه ارتداد مرعب للصورة.

(تتجاوز فظاعة التصديع في قوتها قلق الضياع)

احتضار (Agony)

قلق: في مساق هذا الاحتمال أو ذاك، تشعر الذات العاشقة بأنها منجرفة في الخشية من خطر أو جرح أو هجران أو تحول. إنه شعور تعبر عنه بكلمة تدعى: قلق.

١- هذا المساء، عدت وحيدا إلى الفندق، فيما قرر الآخر العودة متأخرا في الليل. كانت أنواع القلق كلها حاضرة (الغيرة والهجران والاضطراب) كما السم المعد، تنتظر فقط مرور برهة زمنية كي تتمكن من الظهور بحشمة. تناولت «بكل هدوء» كتابا ومنوما. صمت هذا الفندق الكبير مدو ولا مبال، وغبي (خرير إفراغ مغاطس بعيد)، أثاثه ومصابيحه بلهاء، لا شيء أليفا يمنح دفئا (أشعر بالبرد، لنعد إلى باريس). يزداد القلق: ألاحظ تصاعده، وكما قال سقراط (أنا أقرأ)، وهو يحس بتصاعد برد السم، أصغي إليه يعلن اسما له، ينزع ذاته كصورة قاسية من خلفية الأشياء الموجودة في هذا المكان.

(وماذا لو أنني نذرت نذرا، كي يحدث شيء ما؟)

- فينيكوت

٢ ـ يعيش المريض النفساني في الخوف من الانهيار (ومختلف أنواع العصاب ليست سوى دفاع عن الذات). لكن «الخوف السريري من الانهيار هو خوف من انهيار مجرب (احتضار بدائي). هناك لحظات يحتاج فيها المريض أن يقال له إن الانهيار والخوف منه الذي يتعب حياته قدحصل فعلا».وكذا الأمر نفسه بالنسبة لقلق الحب: إنه الخشية من حداد وقع، منذ ولادة الحب، ومنذ اللحظة التي شعرت فيها بالسرور. ربما احتجت لمن يقول لي: «تخل عن القلق، لقد فقدت الحبيب».

عشق الحب

إلغاء: جرعة من اللغة يعبر من خلالها العاشق عن إلغاء المعشوق تحت وطأة الحي نفسه: بانحراف عشقي بحت، فالعاشق يحب العشق وليس المعشوق.

- فرتر

١- شارلوت باهتة فعلا، إنها الشخصية التي لا قيمة لها في إخراج ضخم ومعذب وبراق، أعده العاشق فرتر. قرر العاشق وبشكل مجاني وضع شيء لا قيمة له في وسط المسرح، وكان هنا محبوبا، متباركا منه، ومخاصما، تحيطه خطابات ومواعظ (وربما الشتائم سرا). وكأنه حمامة كبيرة، جامدة، ومكومة تحت ريشها، يدور حولها ذكر مسه بعض الجنون.

يكفي أن أرى الآخر، برهة، على شاكلة شيء لا حياة فيه، مصبّرا، لأنقل رغبتي من هذا الشيء الملغى إلى رغبتي ذاتها. إنني أرغب برغبتي، ولم يعد الحبيب سوى خادم لها. أتحمس لفكرة قضية كبيرة، تخلف وراءها الشخص الذي جعلت منه ذريعتها (هذا ما أقوله على الأقل، أسعد بارتقائي مقهقرا الآخر). أضحي بالصورة لحساب المتصور نفسه. ولو جاء يوم واضطررت فيه لاتخاذ قرار التخلي عن الآخر، سيكون الحداد العنيف الذي يلفني حدادا على المتصور ذاته: كانت بنية عزيزة، وأبكي ضياع الحب لذاته، ليس حب هذا أو ذاك. (أود العودة إليه كعودة أسيرة بواتييه Poitiers إلى أعماق مالمبيا Malempia).

- كورتزيا

٢- هو الآخر إذا ملغى بتأثير الحب، وأستفيد من هذا الإلغاء. ما إن يهددني جرح حادث عرضي (فكرة غيرة مثلا) أبتلعه بجلال

وبتجريد الشعور العشقي. أهدئ من روع الرغبة ، لأن من غاب، لن يتمكن من إيذائي. ومع ذلك، أتألم في الحال من رؤية الآخر (الذي أحب) منتقصا، مختزلا، ومنفيا من الشعور الذي أثاره في نفسي. أشعر بالجرم وأندم على هجرانه. يحدث تحول فأسعى إلى استعادته، وألزم نفسي بالألم من جديد.

تنسك

نسك: سواء أشعر العاشق بالجرم تجاه المعشوق، أم أراد إثارة اهتمامه بتقديم تعاسته له، فإنه يأخذ مسلكا متنسكا في العقاب الذاتي (كنظام في الحياة وفي الملبس... إلخ).

١- لأنني متهم بهذا أو ذاك (أخترع ألف سبب لذلك)، سأعاقب ذاتي، سأصدع بدني: أقص شعري بشكل قصير جدا، أخبئ عيني خلف نظارات سوداء (إنها طريقة في الدخول إلى الدير)، وأنكب على دراسة علم رصين ومجرد. وكناسك، سأنهض باكرا للعمل ليلا. سأتحلى بالصبر، وأكون حزينا بعض الشيء، بمعنى، مهيبا كما يليق بإنسان مغتاظ، سأظهر حدادي بشكل هستيري (الحداد الذي افترضه لنفسي) من خلال ثوبي، وقصة شعري وانتظام عاداتي. ستكون إقامتي هادئة، وفي حدود ما يلزم لتشغيل مؤثر سري.

٢- يتوجه التنسك (إرادة التنسك) نحو الآخر: التفت، انظر إلي، شاهد ما تفعله بي. إنه ابتزاز: لأني أضع أمام الآخر صورة اختفائي الذاتي، كما سيحصل حتما، إن لم يوافق (وعلى ماذا؟).

مخالف النمط

يعترف العاشق بالمعشوق كمخالف للنمط (صفة أطلقت على سقراط من قبل محادثيه) أي لا يمكن تصنيفه، وذي فرادة دونما توقع دائم.

١- ترتبط لا نمطية سقراط بأروس «غريزة الإثارة الجنسية» (تراود السيبياد Alcibiade سقراط) وبالتوربية Torpille (سقراط يكهرب مينون ويخدره). الآخر الذي أحب هو لا نمطي ويبهرني. لايمكنني تصنيفه لأنه الوحيد حصرا، والصورة الفريدة التي تجيب بمعجزة على خاصية رغبتي. إنه صورة حقيقتي، ولا يمكن أن تؤخذ من أي من القوالب التي (تمثل حقيقة الآخرين).

- نيتشيه

ومع ذلك، أحببت أو ربما سأحب مرات عديدة في حياتي. هل يعني ذلك أن رغبتي، على الرغم من خصوصيتها، تتعلق بنموذج معين؟ وهل أن رغبتي قابلة للتصنيف؟ وهل ثمة علامة مشتركة واحدة، مهما كانت دقيقة بين الأشخاص الذين أحببتهم، (أنف، بشرة، هيئة) تسمح لي بالقول: هو ذا نموذجي! «هذا نموذجي بالضبط»، أو«ليس هذا نموذجي أبدا»: كلمة متحرش: أليس العاشق متحرشا ومتطلبا في سعيه طيلة حياته وراء «أنموذجه»؟ في أي نقطة من الجسد الخصم يلزمني قراءة حقيقتي؟

٢- أفاجئ لا نمطية الآخر بادية على وجهه، حيث أقرأ فيها كل مرة براءته، براءته التامة: لا يعرف شيئا عن السوء الذي يحدثه لي، أو إذا أردت التعبير بشكل مخفف، عن السوء الذي أتحمل. أليس البريء قائما خارج إمكانية التصنيف (أي مشبوه في كل مجتمع «لايحقق ذاته» إلا حيث يمكنه تصنيف الأخطاء)؟[٢٤]

تحلى فلان بصفات سهلت تصنيفه (كان «غير متحفظ» و «محتالاً» و «كسولا»... إلخ)، لكن الفرصة سنحت لي مرتين أو ثلاث أن أقرأ في عينيه تعبيرا عن براءة (وليس كلمة أخرى) جعلتني ألح، مهما حصل، على وضعه نوعا ما خارج ذاته وخارج طبعه الذاتي. في تلك اللحظة، أعفيه من أي تعليق. تقاوم اللانمطية، كبراءة، الوصف والتعريف واللغة، التي هي maya، تصنيف للأسماء (الأخطاء). الآخر مخالف للنمط، تضطرب منه اللغة: فلا يمكننا الحديث عنه أو عليه، وتتسم أي صفة له بالخطأ وبالألم وبزلة اللسان وبالإزعاج: ليس بالإمكان تصنيف الآخر (قد يكون هذا هو المعنى الحقيقي للّلانمطية).

٣- إزاء فرادة الآخر البراقة، لا أشعر أبدا أنني لا نمطي، بل مصنف (كملف معروف). أتمكن أحيانا، مع ذلك، من تعليق لعبة الصور اللامتساوية (ليتني أكون فريدا وقويا كالآخر). إن المكان الحقيقي للفرادة ليس الآخر ولست أنا، بل علاقتنا بالذات، إنها فرادة العلاقة التي يتوجب علينا اقتحامها. تأتيني أغلبية الجراح من القوالب: ألزم بأن أكون عاشقا، كجميع الناس: غيورا ومهجورا ومحروما، كجميع الناس. لكن عندما تكون العلاقة فريدة من نوعها، تهتز القوالب، وتصبح بالية ومهملة، فلا مكان للغيرة مثلا، في هذه العلاقة التي لا مكان لها ولاأنماط ولا «نمط»، ولا خطابات.

الانتظار

انتظار: صخب مبعثه القلق، ينتج عن انتظار المعشوق حين التأخر البسيط عن (موعد أو مكالمة هاتفية أو رسالة أو عودة).

ـ شونبرغ

١ـ أنتظر وصوله وعودته وعلامة موعودة. قد يكون ذلك تافها أو مؤثرا جدا: في «إرفارتونغ: Erwartung انتظار» تنتظر امرأة عشيقها ليلا في الغابة. أما أنا فلا أنتظر سوى مكالمة هاتفية، لكن القلق هو ذاته. الأشياء كلها عظيمة: لأني لا أتسم بحس النسبية.

ـ فينيكوت ـ بالياس [٢٥]

٢ـ ثمة إخراج مسرحي للانتظار: أنظمه وأدبره، أقتطع بعضا من الزمن وأحاكي حالة من فقد معشوق وأفتعل نتائج حداد بسيط. هكذا، كما في مسرحية.

الديكور داخل مقهى. نحن على موعد، وأنا أنتظر. في المقدمة هناك ممثل واحد (ولذلك ما يبرره)، أرقب، أسجل تأخر الآخر، ليس هذا التأخر سوى كيان حسابي، قابل للعد (أنظر إلى ساعتي مرات عديدة). تنتهي المقدمة بموقف متعنت: أقرر «الانفعال» وأحرك قلق الانتظار. يبدأ بعدها الفصل الأول، مزدحما بالحسابات: هل هناك سوء فهم من حيث تحديد الوقت أو المكان؟ أحاول تذكر اللحظة التي تم الاتفاق فيها على الموعد وعلى التفاصيل. ما العمل؟ (قلق في التصرف)؟ أغير المقهى؟ أحادثه بالهاتف؟ لكن إذا وصل الآخر خلال هذه اللحظات قد ينصرف إذا لم يجدني... إلخ. الفصل الثاني هو فصل الغضب: أوجه للغائب عتابا شديدا: «لا مبرر، كان بإمكانه (ها) القدوم... يعرف (تعرف)جيدا ...» آه لو يأتي (تأتي) كي أتمكن من إبداء اللوم على عدم

المجيء! في الفصل الثالث، أبلغ حالة (أدرك؟) القلق البحت: قلق الهجران. أعبر خلال هنيهة من الغياب إلى الموت. أتصور الآخر ميتا: ينفجر الحداد: أشحب في داخلي. هذه هي المسرحية: يمكن اختصارها بوصول الآخر. إذا وصل في الفصل الأول يكون الاستقبال هادئا، وإذا وصل في الفصل الثاني يكون العتاب، أما إذا وصل في الفصل الثالث فيكون الاعتراف بالجميل، فعل النعمة: أتنفس الصعداء مثل «بالياس». عندما انبعث من تحت التراب واستعاد الحياة ورائحة الورد.

(ليس قلق الانتظار قاسيا دائما، فقد تتخلله لحظات كئيبة، أنتظر ويصاب كل ما يحيط بانتظاري بعدم الواقعية: في هذا المقهى أنظر للآخرين الذين يدخلون ويتحادثون ويتمازحون ويقرؤون بهدوء: إنهم لا ينتظرون)

٣ ـ الانتظار هو افتتان: تلقيت الأمر بالبقاء. يحاك انتظار المكالمة الهاتفية من محاذير بسيطة ولامتناهية، حتى عدم قابلية الاعتراف: أمنع نفسي من الخروج من الغرفة، وحتى من الذهاب إلى الحمام، أو الاتصال هاتفيا (كي لا أشغل الخط). أتألم من موضوع مكالمتي (للسبب نفسه)، أرتعب لمجرد التفكير بأني مضطر للخروج في ذلك الوقت القريب، مخاطرا بعدم الفوز بالمكالمة الخيرة، أي عودة الأم. يصبح هذا التشويش الذي يستثيرني لحظات ضائعة للانتظار وشوائب قلق. لأن قلق الانتظار في نقائه، يفترض أن أكون جالسا على أريكة بالقرب من الهاتف دون القيام بأي شيء آخر.

ـ فينيكوت (٢٦)

٤ـ ليس الكائن الذي أنتظر حقيقيا. إنه كثدي الأم للرضيع، «أخترعه وأعيد اختراعه دون هوادة انطلاقا من قدرتي على العشق ومن حاجتي إليه»: يأتي الآخر إلى حيث أنتظر وإلى حيث اخترعته. وإذا لم يأت، أهذي به: الانتظار هذيان.

أعود إلى الهاتف: أستل السماعة على عجل كلما رن الجرس معتقدا أن الحبيب يطلبني (لأن من واجبه مكالمتي). أتعرف إلى الصوت بعد قليل من الجهد وأبدأ الحديث، وقد أغضب ممن أيقظني من هذياني. في المقهى، أستدل من الحركة الأولى على كل من يدخل بمجرد مشابهته له.

فيما بعد، وعندما تهدأ العلاقة الغرامية أحتفظ بعادة هلوسة الكائن الذي أحببت: مازلت أقلق أحيانا من جرس الهاتف الذي يتأخر في الرنين، وأعتقد التعرف على الصوت الذي أحببته مع أي ممن يحادثني: إنني أبتر، مازالت تؤلمه الساق التي اجتثت منه.

٥ـ «هل أنا عاشق؟ ـ نعم، لأنني أنتظر». بينما الآخر لا ينتظر. أحيانا أود تمثيل دور من لا ينتظر وأحاول الانشغال في مكان آخر، والوصول متأخرا، لكنني أخسر دائما في لعبة التمثيل هذه: مهما فعلت، أجد نفسي غير منشغل، ودقيقا، لا بل أصل قبل الموعد. ليست هوية العاشق الحتمية سوى: أنا من ينتظر.[٢٧]

(في عمليات التحويل، ننتظر دوما ـ عند الطبيب أو عند المعلم أو المحلل النفسي. وأكثر من ذلك، إذا انتظرت أمام نافذة مصرف، أو انتظرت إقلاع طائرة، أقيم علاقة شرسة في الحال مع الموظف أو المضيفة اللذين يثير عدم اكتراثهما تبعيتي لهما، حيث يمكنني القول إن عملية التحويل قائمة مع الانتظار: أرتبط بحضور يقتسم ويتأخر في منح نفسه، كما لو أن الأمر يقضي بإسقاط رغبتي، وإرهاق حاجتي. إن فرض الانتظار على الناس لهو امتياز ثابت لأي سلطة، «تسلية للإنسانية منذ آلاف السنين».

٦ـ عشق أحد العلماء الصينيين جارية. قالت له: «سأكون لك بعد أن تنتظرني مئة ليلة، جالسا على كرسي، في حديقتي، وتحت نافذتي». لكن في الليلة التاسعة والتسعين، نهض الصيني وحمل كرسيه تحت إبطه وانصرف.

النظارات السوداء

خبأ: صورة تداولية: يتساءل العاشق، ليس عما يحب قوله للحبيب (ليست صورة الاعتراف) بل كيف يمكنه تخبئة «اضطرابات» (مطبات) عشقه: رغباته وضيقه، أي باختصار اندفاعاته.

ـ مدام دو سفينيي

١ـ فلان سافر في إجازة من دوني، وانقطعت أخباره عني: ألحادث ما؟ أم لإضراب في البريد؟ أم هي اللامبالاة؟ أهو تصرف ناتج عن المسافة؟ أم تمرين في إرادة عيش عابرة؟ (شبابه يضج به ولا يسمع)؟ أم لتصرف ببراءة؟ يزداد قلقي وأعبر مختلف مشاهد سيناريو الانتظار. لكن عندما سيظهر فلان بطريقة أو بأخرى، وليس له من سبيل غير القيام بذلك (فكرة يفترض بها أن تجعل القلق مباشرة سدى)، ماذا سأقول له؟ أيلزمني حجب اضطرابي الذي مضى حاليا (كيف حالك؟) أم بشكل انفجار (غير معقول... كان بإمكانك...) أو بشكل انفعالي (في أي حال من القلق وضعتني!)، أو بالأحرى، أدعه يستمع بخفة إلى هذا القلق ليدركه دون إرهاق (كنت قلقا بعض الشيء)؟ يتملكني قلق آخر يتصل بواجب تقرير الدرجة الدعائية التي أعطيها لقلقي الأول.

٢ـ يتملكني خطاب مزدوج ليس بإمكاني الخروج منه. أقول في نفسي من جهة: ولو أن الآخر كان بحاجة لطلب مني بسبب بعض تدابير بنيته الخاصة؟ ألا يبرر لي حينئذ استسلامي للتعبير الحرفي والغنائي لعشقي؟ أليس الاندفاع والجنون هما حقيقتي وقوتي؟ ولو أدت في النهاية هذه القوة وهذا الجنون إلى إثارة المشاعر؟

لكن من جهة أخرى، أقول في نفسي: قد تؤدي علامات هذا العشق إلى خنق الآخر؟ ألا يلزم عندئذ إخفاء مقدار حبي له، تحديدا

لأني أحبه؟ أرى الآخر بنظرة مزدوجة: أراه تارة عاشقا وطورا معشوقا: أتردد بين الظلم والقربان. فأبتز نفسي: إذا كنت محبا للآخر فعلي أن أريد له الخير. إذن، أسيء لنفسي: شرك: محكوم علي بأن أكون قديسا أو متوحشا: لا أستطيع أن أكون قديسا ولا أريد أن أكون متوحشا: أوارب إذن، وأبين بعض عشقي.

ـ بلزاك ـ ديكارت (٢٨)

٣ـ أن أفرض على عشقي قناع الحشمة (برودة الأعصاب): هذا موقف بطولي: «تأبى النفوس الكبيرة تعميم اضطراباتها على ما يحيط بها» (كلوتيلد دو فو Clotilde de Vaux). اخترع الكابتن باز Paz، بطل بلزاك، عشيقة لإخفاء حبه الكبير لزوجة أحد أعز أصدقائه.

ومع ذلك، يصعب تصور إخفاء العشق بشكل تام (أو حتى الاندفاع فيه)، ليس لأن الكائن البشري ضعيف جدا، بل لأن العشق بطبيعته يستدعي الإشهار: يجب أن يتم الكشف عن المحجوب. اعلم أنني في صدد تخبئة شيء ما عليك، وهذه هي المفارقة التي يلزمني إيجاد حل لها» يجب أن يعرف وفي الوقت نفسه ألا يعرف. لا أريد تبيان عشقي: تلك هي الرسالة التي أوجهها للآخر: larvatus prodeo أتقدم وأنا أشير لقناعي بإصبعي: أضع قناعا على عشقي، وأشير بإصبع خجولة إلى هذا القناع. في النهاية: هناك مشاهد لكل عشق. لم يتمكن الكابتن باز في لحظة الموت من منع نفسه من الكتابة للمرأة التي أحب بصمت: لاقربان في العشق دون المسرح الأخير: والعلامة تنتصر دائما.

٤ـ لنتصور أنني بكيت، بسبب بعض حوادث لم يدركها الآخر (يمثل البكاء جزءا من النشاط الطبيعي لجسد العاشق)، ولكي لايدرك أحد، أضع نظارات سوداء على عيني المبللتين (مثل جيد في التنكر: أعتم الرؤية كي لا يراني أحد). ولهذه الحركة حساباتها: أود المحافظة على الفائدة المعنوية من رباطة الجأش ومن «الكرامة»

(أعتبر نفسي كلوتيلد دو فو Clotilde de Vaux)، وفي الوقت نفسه أريد طرح السؤال الدافئ «وما بالك؟» وأن أكون مثيرا للشفقة وللإعجاب، وأن أكون طفلا وبالغا في الآن. في الواقع، ألعب وأخاطر: لأنه من الممكن ألا يتساءل الآخر عن هذه النظارات النادرة، وبالنتيجة إنه لا يرى شيئا.

٥ـ لكي أسمع قليلا أنين ألمي ولكي أخفي هذا الألم دون كذب، سأستعمل اعتراضا ماكرا، وسأقسم اقتصاد علاماتي.

وستفرض علامات الفعل السكوت وإعطاء البديل: لن أبين عبر الفعل عن فيض مشاعري. وطالما لم أقل شيئا عن التخريب الناجم عن هذا القلق، بإمكاني أن أطمئن بعد زواله إلى عدم معرفة أحد به. إنها قوة اللغة: أستطيع، بواسطة لغتي، تأدية ما أشاء: وحتى التمنع عن الأداء بشكل خاص.

يمكنني أن أقوم بأي شيء بواسطة لغتي، وليس بواسطة جسدي. ما أخبئه باللغة يقوله الجسد. بإمكاني قولبة رسالتي كما أشاء، إنما صوتي فلا. من خلال صوتي، يمكن للآخر أن يعرف، مهما قلت، أن لدي شيئا ما. إنني كاذب (اعتراضيا) ولست ممثلا. جسدي طفل عنيد ولغتي بالغة ومتحضرة جدا.

ـ راسين

٦ـ ... كما لو أن سلسلة من الخلافات الشفوية (تصرفاتي المهذبة) يمكنها، فجأة، أن تتشظى إلى عدة تحويلات عامة: نوبة بكاء (مثلا) أمام عيني الآخر المنذهلة، تأتي لتقتل بغتة جهود (ومضاعفات) لغة خضعت طويلا للمعاينة. إنني أنهار: أعرف إذن، فيدر وحبها الجنوني.

«توتي سيستماتي» Tutti sistemati

«مأخوذون»: يرى العاشق كل المحيطين به «مأخوذين»، يبدو له الواحد منهم مزودا بنظام عملي وعاطفي لصلة متعاقد عليها، يشعر أنه منفي عنها، فيتملكه شعور مبهم بالحسد وبالهزء.

- فرتر

١- يريد فرتر أن يتزوج: «زوجها... أنا! يا إلهي الذي خلقتني، لو وهبتني هذا الهناء لما كانت حياتي كلها سوى أعمال خير دائمة..» يقصد فرتر مكانا مأخوذا سابقا، إنه مكان ألبير، يود الدخول في نظام ما (كلمة مأخوذ تعني في الإيطالية سيستماتو). لأن النظام هو مجموع، لكل مكانه فيه (حتى ولو لم يكن المكان مناسبا) باستثنائي. هناك الأزواج والعشاق السريون والثلاثيون والهامشيون أيضا (من مدمني المخدرات والتحرش) المستقرين في هامشيتهم. (هناك لعبة تقوم على ترتيب عدد من الأطفال بفرد كرسي لكل منهم، وتعزف سيدة بينما يدور الأطفال حول الكراسي، وتتدخل أخرى لإزالة واحدة منها. عندما تتوقف العازفة، يتدافع الأطفال ليجلس كل منهم على كرسيه. يتخلف أقلهم مهارة أو شراسة أو حظا، ويبقى واقفا كالغبي، زائدا: إنه العاشق). [٢٩]

٢- ماذا يثير غيرتي من «المأخوذين» الذين يحيطون بي؟ ممن أنا منفي لدى رؤيتهم؟ لا يمكنني أن أكون منفيا عن «حلم» أو عن «حب بريء» أو عن «اتحاد»، هناك شكاوى كثيرة من «المأخوذين» بشأن نظام الأخذ، ويشكل حلم الاتحاد صورة أخرى. لا، إن أحلامي في النظام متواضعة جدا، (حلم بلا بريق لغرابته): أود وأرغب في بنية فقط (قديما، كان هذا التعبير يثير صرير الأسنان، وكنا نرى فيه قمة التجريد). نعم، لا سعادة في البنية، لكن يمكن السكن في أي بنية، وربما كمن هنا أفضل تعريف لها. يمكنني أن أسكن جيدا مالا يسعدني،

كما يمكنني في الوقت نفسه التشكي والبقاء. يمكنني رفض معنى البنية التي أتحمل وعبور بعض أجزائها اليومية (من عادات ووجبات لذة وبعض الأمان وأشياء محتملة وتوتر عابر) وهذا ليس من دون لذة. كما يمكنني أيضا الاعتياد على شكل النظام (الذي يجعله قابلا للسكن)، مثلا: كان «دانيال ستيليت» Daniel le Stylite يعيش بشكل جيد على عمود جاعلا منه بنية (على الرغم من الصعوبة).

إرادة الزواج هي إرادة الحصول على إصغاء ناعم مدى الحياة. تتفصل البنية كدعامة عن الرغبة: ما أريده هو ببساطة أن أكون «محميا» كمومس من الطراز الرفيع.

٣ـ في بنية الآخر (لأن للآخر أيضا بنية حياتية لا أشكل جزءا منها) شيء من الهزء: أرى الآخر يتشبث بالعيش حسب الأنغام ذاتها ويحتجز في مكان آخر، يتراءى لي متحجرا أبديا (يمكن تصور الأبدية كشيء سخيف).

كلما رأيت الآخر فجأة في بنيته (سيستماتو) ذهلت وخلت أنني أتأمل جوهرا: هو جوهر الزوجية.

(قوة البنى: ربما هذا ما نرغبه فيها)

الكارثة

كارثة : أزمة عنيفة تشعر خلالها الذات بالموقف الغرامي كورطة نهائية، مأزق لا مخرج منه، وترى ذاتها مرصودة بنفسها للانهيار التام.

ـ مدموازيل ليسبيناس

١ـ ثمة نظامان لليأس: اليأس الناعم والخضوع النشيط (أحبك كما يجب أن يكون الحب، في حالة اليأس) واليأس العنيف: ذات يوم، لا أذكر بعد أي حادثة انعزلت في غرفتي وانفجرت ناحبا : جرفتني موجة عنيفة، خنقني الألم، تصلب جسدي بكامله واضطرب: أدركت في ومضة قاطعة وباردة الانهيار المحتوم. لا علاقة أبدا بين الانهيار العصبي المخاتل ومجمل الحب العويص المتحضر، لا علاقة أبدا مع الشعور العميق والبارد للكائن المهجور: لا أشعر بالإحباط، إنني قاس. فالمسألة واضحة ككارثة: «أنني شخص معدوم».

(والسبب؟ لا يتسم بصفة احتفائية، وليس أبدا بالإعلان عن الانفصال. لأن هذا الأخير يحصل دون إعلان مسبق، وذلك بتأثير من صورة لا تطاق أو برفض جنسي مباغت: لأن الطفولي ـ أي تخيل مغادرة الأم ـ ينتقل فجأة إلى إحساس بالتناسلي).

ـ بتلهيم [٣٠]

٢ـ ربما تقارب الكارثة الغرامية ما يسمى في حقل المرض النفسي وضعا بلغ الأوج، أي «الوضع الذي يهدم حتما العاشق الذي يعيش فيه» والصورة مقتبسة مما حصل لداشو. أليست المقارنة وقحة بين واقع ذات موجوعة من الحب وواقع سجان في داشو Dachau؟ وهل يمكن أن تتواجد واحدة من اللعنات الأقسى في التاريخ في حادثة

فارغة وطفولية ومعقدة وغامضة، تحصل لذات مرتاحة تكون فريسة خيالها فقط؟ إن المسألة المشتركة في الوضعين هي حرفيا: الارتباك: إنها أوضاع لا أثر لها ولا عودة: أسقطت بنفسي في الآخر إلى حد لم يعد بإمكاني التقاطها عندما أشتاق ولا حتى استعادة ذاتي: إنني ضائع إلى الأبد.

لتيسيا

أحاط: للحد من شقائه، يضع العاشق أمله في حالة رقابة تتيح لها الإحاطة بالملذات التي تمنحها إياه العلاقة العشقية: فهي من جهة تحتفظ بالملذات وتنعم بها كاملة، ومن جهة أخرى تضع بين هلالين لحظات الانهيارات العصبية التي تفصل بين هذه الملذات: «تنسى» المحبوب خارج الملذات التي يوفرها.

ـ ليبنيز

١ـ شيشرون ثم ليبنيز Leibniz، يقابلان غوديوم Guadium ولتيسيا Laetitia. غوديوم هو: «اللذة التي تشعر بها النفس عندما تعتبر أن ملكية شيء حاضر أو مستقبلي مؤمنة. ونتملك هذا الشيء عندما يكون بمقدورنا التمتع به متى نشاء». أما لتيسيا فهي اللذة المرحة «حالة تسيطر فيها اللذة في داخلنا» (وسط إحساسات أخرى متناقضة أحيانا).

ـ بريشت [٣١]

غوديوم هو ما أحلم به: أي التمتع بملكية ما مدى العمر، لكن لايمكنني بلوغ غوديوم الذي يفصلني عنه ألف عائق فأفكر في اللجوء إلى لتيسيا: لو تمكنت من الحصول بنفسي على الاكتفاء بالملذات المرحة التي يوفرها لي الآخر، دون أن ألوثها ودون أن أقتلها بالقلق الذي تستخدمه كصلة وصل؟ لو كان بإمكاني الفوز من خلال العلاقة الغرامية، برؤية انتقائية؟ لو أدركت في الفترة الأولى أن هما كبيرا لايستبعد لحظات اللذة المحضة (كمرشد الأم الشجاعة الذي يفسر أن «الحرب لا تستبعد السلام»)، ولو تمكنت في فترة أخرى، من أن أنسى دائما مواطن الخطر التي تفصل ما بين لحظات اللذة هذه؟ لو كان بإمكاني أن أكون طائشا ولا منطقيا؟

٢ــ إنه مشروع جنوني، لأن المخيلة معرفة تحديدا بالتئامها (بلصاقها)، أو أيضا بقدرتها على أن تصبح باهتة: لا يمكن تناسي أي شيء من الصورة، إن ذاكرة منهكة تمنعنا من الخروج من دائرة الحب متى نشاء، أي باختصار بالسكن فيه بتعقل وحكمة. يمكنني تصور طرائق للإحاطة بملذاتي (تحويل قلة اللقاءات إلى علاقة متميزة، حسب طريقة أبيقور، أو اعتبار الآخر مفقودا والتمتع بمتعة القيامة في كل مرة يعود فيها)، إنه جهد لا جدوى منه: فالنحس في العشق لايتحلل، ويجب تحمل الأمر أو الرحيل: لأن التدبير مستحيل (فالحب ليس جدليا ولا إصلاحيا).

(صيغة حزينة للإحاطة بالملذات: حياتي انهيار: ثمة أشياء تبقى مكانها وأخرى تتحلل وتتهار، إنه الخراب)

القلب

قلب: يصلح هذا التعبير لمختلف أنواع الحركات والرغبات، لكن ما يظل ثابتا هو أن القلب يتمثل بأداة عطاء مجهولة أو مرفوضة.

١ـ القلب هو عضو الرغبة (ينتفخ القلب ويخون...) ومثلما هو ممسوك ومفتون في حقل المخيلة. ما العالم وما سيفعل الآخر برغبتي؟ هو ذا القلق الذي تتجمع فيه سائر حركات القلب و«مشاكل» القلب جميعها.

ـ فرتر (٣٢)

٢ــ يشتكي فرتر من الأمير فلان: «يكن التقدير لعقلي ولمواهبي أكثر مما يكن لهذا القلب الذي يمثل مع ذلك اعتزازي الوحيد (...) آه إن ما أعرف يمكن أن يعرفه الجميع، لكن قلبي أملكه وحدي».

تنتظرني حيث لا أود الذهاب: تحبني حيث لا أكون. وأيضا لانهتم أنا والعالم بالشيء نفسه، لسوء حظي، فإن هذا الشيء المقسوم هو أنا، لا أهتم بعقلي (يقول فرتر)، وأنت لا تهتم بقلبي.

٣ ــ القلب هو ما أعتقد أن بإمكاني تقديمه. وكلما ردت لي هذه الهدية، أقول كما قال فرتر، إن القلب هو ما يتبقى مني عندما تنتزع الروح التي يعيرونني إياها وأرفض ذلك: القلب هو ما يتبقى لي، وهذا القلب الذي يتبقى لي وأحمله هو القلب المكتئب، المكتئب من التقهقر المستمد من ذاته (للعاشق وللطفل وحدهما قلبان كئيبان).

(فلان ملزم بالسفر لأسابيع وربما لأكثر، يود في اللحظة الأخيرة شراء ساعة لفترة الرحلة. تبش له البائعة قائلة: «أتريد ساعتي؟ أعتقد أنك كنت صغيرا جدا عندما كانت تشترى الساعات بهذا الثمن؟» فالبائعة لا تعرف أن قلبي كئيب جدا)

كل ملذات الأرض

امتلاء: يتشبث العاشق بالأمنية وباحتمال إشباع الشهوة المتضمنة للعلاقة العشقية أو بنجاح أكيد ودائم في هذه العلاقة: إنها صورة فردوسية للخير المطلق، في العطاء والتلقي.

- روسبروك [٣٣]

«إذن، خذ سائر ملذات الأرض، اصهرها في ملذة واحدة وضعها كاملة في رجل واحد. فلن يساوي هذا كله شيئا مقابل المتعة التي أتكلم عنها». الامتلاء هو، إذن، ترسب: أي شيء يتكثف ويذوب علي ويصعقني. ما الذي يفعمني هكذا؟ هل هي كلية؟ لا. إنه شيء ينطلق من الكلية ويتجاوزها: كلية دون ترسب وإجمال دون استثناء ومكان لاشيء بجانبه (ليست روحي ممتلئة وحسب بل تفيض). أردم لأنني ممتلئ وأجمع دون اكتفاء. أنتج فائضا وفي هذا الفائض يكمن الامتلاء (الفائض هو نظام المخيلة، ما إن أخرج من الفائض أشعر بالحرمان، لأن ما يساوي يعني بالنسبة لي مالا يكفي): أعي في النهاية هذه الحالة التي «يتجاوز فيها الاستمتاع الإمكانيات التي حدست بها الرغبة». معجزة: أدع ورائي كل «اكتفاء»، دون أن أكون مرتويا أو ثملا، أتجاوز حدود الشبع، فأكتشف التصادف بدلا من الشعور بالغثيان أو التقيؤ أو بالثمالة. قادني الإفراط إلى الاعتدال. أناسب الصورة، فالمقاسات هي ذاتها: ضبط ودقة وموسيقى: انتهيت من عدم الكفاية كي أعيش صعود المخيلة النهائي، أي انتصارها.

امتلاءات: لا نقولها، لأن العلاقة العشقية تبدو، خطأ، محكومة بشكوى دائمة. بمعنى أنه إذا كان التعبير عن الشقاء غير مناسب، فبالعكس، يبدو التعبير عن السعادة متهما بتصديع العبارة: لا تعبر الأنا عن ذاتها إلا في حالة الجرح. عندما أكون مفعما أو أذكر أنني كنت كذلك، تبدو لي اللغة جبانة: أنقل إلى خارج اللغة، أي إلى خارج

المبتذل وإلى خارج العام: «حصل لقاء لا يطاق، بسبب الفرح. أحيانا، يختزل الإنسان إلى لا شيء، وهذا ما أسميه الانتشاء. الانتشاء هو الفرح الذي لا يمكننا الحديث عنه».

ـ نوفاليس

٢ـ في الواقع، لا يهمني أن تكون حظوظي ممتلئة، (أريدها فارغة). وحدها إرادة الردم تلمع ولا يمكن تهديمها. بهذه الإرادة أنحرف: أكون في ذاتي وهم ذات مرغمة على الكبت: إنني في الواقع هذه الذات. إنها ذات إباحية: لأن الإيمان بسيادة الخير هو جنون يعادل الإيمان بسيادة الشر: من الناحية الفلسفية، هنريك فون أوفتردينغن Heinrich von Ofterdingen هو من نفس طينة جولييت ساد Sade.

ـ نيتشيه

(الامتلاء يعني تحطيم الإرث: « ... ليس الفرح بحاجة لورثة أو لأولاد. الفرح يريد ذاته، يريد الأبدية وتكرار الأشياء ذاتها، يريد أن تبقى جميع الأشياء متماثلة إلى الأبد». لا يحتاج العاشق الممتلئ للكتابة، ولنقل الرسائل ولا لنسخها)

يؤلمني الآخر

تعاطف: يشعر العاشق بالشفقة الحادة تجاه المعشوق في كل مرة يلتقيه، يشعر أو يعرف أنه تعيس أو مهدد لسبب أو لآخر لا علاقة له بعلاقة العشق ذاتها.

ـ نيتشيه ـ ميشليه (٣٤) (٣٥)

١ـ لنفترض أننا نحس بالآخر كما يحس بذاته ـ هذا ما يسميه شوبنهاور Schopenhauer «تعاطف»، وما يمكن تسميته بشكل أصح «اتحاد في الألم أو وحدة الألم». علينا أن نكرهه، عندما يكون بذاته قابلا للكراهية كما يقول باسكال Pascal. إذا تألم الآخر من الهلوسة وإذا خشي من الجنون يفترض بي أن أهلوس وأن أكون مجنونا. مع ذلك، فمهما كانت قوة الحب لا تحدث هذه الحالة: إنني منفعل وقلق لأن رؤية الآخرين الذين نحبهم يتألمون، تروعني، ومع ذلك أبقى جافا ومقفلا. ليست مماهاتي مكتملة: إنني أم (والآخر يحدث لي الهموم)، لكني أم غير مكتملة الشروط. أتحرك كثيرا ضمن دائرة احتياط المكان العميق. لأنه في الوقت الذي أتماهى فيه بصدق مع تعاسة الآخر، وأن ما أقرأه في هذه التعاسة هو واقع من دوني، وبسبب هذه التعاسة الذاتية يهجرني الآخر: إذا تألم دون أن أكون السبب، يعني أني لا أعتبر شيئا بالنسبة له: تلفظني تعاسته طالما تكوّنه خارج ذاتي.

٢ـ إذن، وبشكل معكوس، طالما أن الآخر يتألم من دوني، فلماذا أتألم مكانه؟ تحمله تعاسته بعيدا عني وليس باستطاعتي إلا أن ألهث وراءه دون أمل باللحاق به أو بمصادفته. فلنفترق قليلا عن بعضنا، إذن، ولنتعلم بعض الابتعاد. فلتخرج الكلمة المكبوتة التي تبلغ شفاه أي عاشق، إذا تمكن من تمثل العيش بعد موت الآخر: فلنعش حياتنا!

٣ـ إذن، سأشارك الآخر الألم، لكن من دون إلحاح ودون ضياع. يمكننا أن نطلق على هذا التصرف المتسم بالعاطفية والخاضع للرقابة، العاشق والمتمدن، اسما هو: الرقة، لأن الرقة تشبه التعاطف السليم (الحضاري والفني). (آتي هي إلهة التيه، لكن أفلاطون تكلم عن رقة آتي: قدمها مجنح وبالكاد يلامس الأرض).

«أريد أن أفهم»

فهم: يصرخ العاشق عند إدراكه المباغت للحدث العشقي، كعقدة لا يمكن تفسير أسبابها، ولا حل لها: «أريد أن أفهم (ما يحدث لي)».

ـ ريك (٣٦)

١ـ ما هو رأيي في الحب؟ إجمالا، لا شيء. أود أن أعرف ماهية الحب، لكنني في داخله أدرك وجوده وليس جوهره. ما أود أن أعرفه (عن الحب) هو المادة نفسها التي أستعملها لأداء (خطاب العشق). طبعا، يتاح لي التفكير، لكن بما أن هذا التفكير يستهلكه اجترار الصور مباشرة، فلا يتحول أبدا إلى عملية تفكيرية: ولأنني منفي عن المنطق (الذي يفترض لغات غريبة عن بعضها البعض) لا يمكنني الادعاء بالتفكير الحسن. كذلك لو أردت الحديث عن الحب طيلة الوقت لا يمكنني أن آمل بالتقاط المفهوم إلا «من ذيله»: عبر «فلاشات» Flashes أو صيغ أو عبارات مفاجئة ومشتتة عبر انسياب المخيلة الكبير. أنا في مكان الحب الرديء أي في مكانه المبهر: كما يقول المثل الصيني: «المكان الأشد ظلمة يقع دائما تحت المصباح».

٢ـ خرجت من السينما وأنا أجتر مشكلتي الغرامية التي لم يتمكن الفيلم من حملي على نسيانها، وفي داخلي هذه الصرخة الغريبة التي ليست: فلينته هذا الأمر! بل: أريد أن أفهم (ما يحدث لي).

ـ الوليمة (٣٧)

٣ـ قمع: أود أن أحلل وأن أعرف وأن أروي بلغة أخرى تختلف عن لغتي. أود أن أعيد تقديم هذياني لذاتي. أريد أن «أنظر وجها لوجه» إلى ما يجزئني ويقطعني. «افهم جنونك» هي العبارة التي تفوه بها زيوس عندما أمر أبولون بغض طرفه عن الخنثيات المقسمات (كبيضة

وكثمرة غبيراء) والنظر إلى الشرخ (البطن) كي يجعل رؤية الخنثيات المقسمات أقل وقاحة. أليس الفهم هو تقسيم للصورة، وتفكيك للأنا، أداة الجهل الفائتة؟

٤ـ تأويل: لا تعني صرختك هذا الأمر، فهي مازالت في الوقت صرخة حب: «أريد أن أفهم نفسي، وأن يفهمني الآخرون، أن أعرّف بنفسي ويعانقني الآخرون، أريد أن يأخذني أحدهم معه» هو ذا معنى صرختك.

٥ـ أريد تغيير الطريقة: أي عدم نزع القناع وعدم التأويل، إنما جعل الوعي نفسه مخدرا، ومن خلاله أبلغ رؤية الواقع التامة، والحلم الكبير الواضح، والحب التنبؤي.

(ولو كان الوعي ـ مثل هذا الوعي ـ هو مستقبلنا البشري؟ ولو دار اللولب مرة إضافية، ذات يوم، وكانت أكثر الدورات بهاء، واختفت الايديولوجيات الانفعالية كلها، وأصبح الوعي في النهاية: إلغاء للبين والخفي، للظاهر والباطن؟ لو طلب من التحليل ألا يعدم القوة (ولايصححها أو يوجهها) بل يزينها كفنانة؟ لنتصور أن (علم الهفوات) اكتشف يوما هفوته الذاتية وكانت هذه الهفوة: شكلا للوعي جديدا وخارقا؟)

«ما العمل؟»

سلوك: صورة تداولية: يستثير العاشق بقلق مشاكل، حول السلوك، تافهة في معظمها، فما العمل في ظل هذه الحيرة؟ وكيف التصرف؟

ـ فرتر (٣٨)

١ــ أيجب الاستمرار؟ فيلهلم، صديق فرتر، هو رجل الأخلاق، أي علم السلوك الصحيح. وهذه الأخلاق هي في الواقع منطقية: هذا أو ذاك، إذا اخترت (إذا حددت) هذا، فمن جديد أكرر: هذا أو ذاك: وهلم جرا حتى يبزغ من شلال الخيارات هذه، قرار صاف لا يشوبه ندم ولا اضطراب. أنت تحب شارلوت: أو لديك بعض أمل بحبها، وحينئذ تتصرف، أو لا أمل لديك فتتخلى. هو ذا خطاب العاشق «السليم»: إما وإما. لكن العاشق يجيب (وهذا ما يفعله فرتر): أحاول التسلل بين طرفي الخيار: أي: لا أمل أبدا ومع ذلك... أو، أتشبث بعدم الاختيار، أختار الانحراف: أواصل.

٢ــ تافه قلقي الناتج عن السلوك، وتزداد تفاهته إلى ما لا نهاية. إذا أعطاني الآخر بشكل عرضي أو لا مبالي رقم هاتف المكان الذي يمكنني الاتصال به، في أوقات معينة، أرتبك في الحال: أيلزمني محادثته أم لا؟ (ولا يقدم لي شيئا القول: بإمكاني الاتصال به ـ هوذا المعنى الموضوعي والمعقول لتصرفه ـ لأنني في الواقع لا أدري ماأفعل بهذا الإذن تحديدا).

تافه ما ليس منه نتيجة في الظاهر. لكن بالنسبة لي كعاشق، أتلقى كل جديد وكل ما يزعج، كحدث أو كعلامة يلزمني تفسيرها. من وجهة نظر العشق، تحمل الحادثة تبعة لأنها تتحول مباشرة إلى علامة: العلامة وليست الحادثة هي التي تحمل تبعات الأمر (من خلال وقعها). إذا أعطاني الآخر رقم الهاتف الجديد هذا، فماذا

تعني هذه العلامة؟ هل هي دعوة للاستعمال مباشرة، بداعي لذة شخصية، أم فقط إذا اقتضى الأمر وعند اللزوم؟ سيكون جوابي، إذن، علامة يفسرها الآخر حتما، ناظما بيني وبينه تسلسل صور صاخب، لكل شيء دلالته: وبهذه العبارة، أتقيد في الحسابات وأمنع نفسي من الاستمتاع.

أحيانا، ولكثرة ما أشغل فكري بـ «لا شيء» (كما تقول العامة) أنهك نفسي، فأحاول عندها أن أستعيد، بوثبة، كغريق يضرب قاع البحر بكعبيه، قرارا عفويا (العفوية: حلم كبير: جنة وقوة واستمتاع):... إذن، اتصل به طالما ترغب في ذلك! لكن لا جدوى من التراجع: لأن زمن العشق لا يسمح بوضع الاندفاع والفعل في صف واحد وبمطابقتهما: لست رجل «التصرفات المخالفة acting out» الصغرى. جنوني معتدل، لا يرى، وأخشى في الحال التبعات، أي تبعات: إن خوفي ـ مداولتي ـ هو «لعفوي».

ـ زن Zen

٣ـ «الكرمة» هي التسلسل (الكارثي) للأعمال (أي لأسبابها ونتائجها). يود البوذي الانسحاب من «الكرمة»، يود تعطيل نظام السببية. يريد تغييب العلامات وتجاهل السؤال العملي: ما العمل؟ أما أنا، فلا أكف عن طرح هذا السؤال وأتأوه بعد تعطيل «الكرمة» أي بلوغ النرفانا. إن المواقف التي لا تفرض علي أي مسؤولية سلوكية، مهما كانت مؤلمة، أتلقاها بنوع من الأمان. أتألم، لكن، على الأقل، ليس من قرار علي اتخاذه، آلة العشق (الخيالية) تعمل هنا وحدها من دوني، كالعامل في زمن الالكترون أو كالتلميذ الخامل في آخر الصف، ليس علي سوى أن أكون هنا: الكرمة (الآلة والصف) تضج أمامي، لكن من دوني. يمكنني في التعاسة نفسها، وفي لحظة، توفير زاوية صغيرة للخمول.

التواطؤ

تواطؤ: يتخيل العاشق أنه يتكلم مع شخص منافس عن المعشوق، فتثير لديه هذه الصورة، بشكل عجيب، متعة المشاركة.

١ـ إن من يمكنني الحديث معه عن المعشوق، هو (هي) من يحبه مثلي وبالمقدار نفسه: هو (هي) صنو لي وهو منافسي ومنازعي (ترتبط المنافسة بالمكان). وأخيرا يمكنني، إذن، الحديث عن الآخر مع من يعرفه، وهذا ينتج مساواة في المعرفة ومتعة في الاشتمال. في هذا التعليق، لا يكون المعشوق مستبعدا ولا مشتتا، يظل داخل الخطاب الثنائي ومحصنا به. أتناسب في الوقت نفسه مع الصورة ومع المرآة الثانية التي تعكس ماهيتي (أقرأ، في الوجه المنافس، خوفي وغيرتي). إنها دردشة، دون أدنى غيرة، حول هذا الغائب الذي تعزز نظرتان متحدتا الاتجاه طبيعته الموضوعية: نقوم بتجربة دقيقة وناجحة، لوجود مراقبين يمارسان الشروط نفسها: قدم البرهان على الموضوع: فأكتشف أني على حق بأن أكون (سعيدا ومتألما ومضطربا).

(التواطؤ: connivere يعني في الوقت نفسه: غمز ورفة عين وإغماضها)

٢ـ نصل إلى هذه المفارقة: الكائن المعشوق هو إلى حد ما الفائض في العلاقة الثلاثية، ويقرأ ذلك مع بعض الارتباك. عندما يشتكي المعشوق نفسه من منافسي، ويحط من قدره، لا أعرف كيف أرد على شكواه: من جهة، تقتضي «الأخلاق النبيلة» عدم استغلال ما أسر لي به، وما يفيدني.. يبدو أنه يعزز مكاني، ومن جهة أخرى، إنني حذر: أعرف أنني أحتل ومنافسي المكان ذاته، وأنه بغض النظر عن أي حالة نفسية وعن القيم، لا شيء يمنع من أن أكون، ذات يوم، عرضة للحط من قدري. أحيانا، أقوم أمام الآخر، بكيل بعض المديح للمنافس (كي أكون «ليبراليا»؟) يرد الآخر، بشكل عجيب، محتجا (لمسايرتي؟).

٣ ـ الغيرة هي معادلة بعناصر ثلاثة قابلة للتبدل (دون إمكانية تقرير ذلك): نغار دائما في آن من شخصين: أغار ممن أحب وممن يحبه (odiosamato في اللغة الإيطالية تعني: منافس ومعشوقي): يهمني أمر معشوقي ويحيرني ويستدعيني (يراجع في هذا الشأن كتاب دوستويفسكي: الزوج الأبدي) [٣٩]

«بلا انتباه، عندما إصبعي...»

اتصالات: تحيل الصورة إلى مطلق خطاب داخلي يحدثه اتصال خاطف بجسد (وبشكل أدق بجلد) المشتهى.

ـ فرتر

١ـ بلا انتباه، لامست إصبع فرتر إصبع شارلوت وتلاقت أقدامهما تحت الطاولة. باستطاعة فرتر أن يجرد معنى هذه المصادفات. يمكنه التركيز جسديا على نقاط الاتصالات الضعيفة هذه والاستمتاع بهذا الجزء من إصبع أو من قدم بلا حراك، على شكل تعويذة دون اهتمام بالاستجابة. لكن فرتر ليس منحرفا، إنه عاشق. يوجد في كل مكان معنى، ودائما، من لاشيء. والمعنى هو الذي يجعله يقشعر: فهو في حمى المعنى. يثير أي اتصال للعاشق مسألة الاستجابة: يطلب من الجسد أن يستجيب.

(ضغط على اليد، مسند روائي واسع، حركة داخل راحتها، لاتبتعد الركبة، ذراع ممدودة، كما لو أنه لم يحصل شيء على امتداد مسند الأريكة مع اقتراب رأس الآخر تدريجيا للاتكاء. إنها منطقة العلامات الفرودسية الذكية والخفية: كما في عيد، ليس عيد الحواس، بل عيد الدلالة)

ـ بروست [٤٠]

٢ـــ تمسك شارلوسCharlus بذقن الراوي وتدع أصابعها المغناطيسية تتصاعد حتى أذنيه «كأصابع حلاق». هذه الحركة التي لا مدلول لها والتي أؤديها ويتواصل معها جزء آخر من ذاتي، دون أن يوقفها جسديا أي شيء، تنحرف وتنتقل من الوظيفة البسيطة بمعناها المبهر، أي طلب الحب. يكهرب المعنى (القدر)

يدي، سأمزق جسد الآخر المظلم، سألزمه (بالاستجابة أو الانكفاء أو الموافقة) بالدخول في لعبة المعنى: سأجعله يتكلم. لا يوجد في حقل العشق سلوك مخالف: لا غريزة جنسية وربما حتى لا لذة، ليس سوى علامات فقط، ونشاط لفظي ولهان: يتمثل في كل مناسبة خفية بوضع نظام (أنموذج) الطلب والاستجابة.

وقائع وعقبات ومعاكسات

عوارض: أحداث صغيرة وحوادث وعقبات وترهات ودناءات وتفاهات وثنايا الوجود العشقي. أي نواة حدثية لانبعاث يخترق مطمح سعادة العاشق كما لو أن الصدفة تثير الفضول ضده.

١ـ «لأن فلانا كان هذا الصباح طيب المزاج، أو لأني استلمت هدية، أو لأن الموعد القادم مؤكد، لا بل لأني التقيت فلانا.. صدفة هذا المساء، مصطحبا فلانا آخر.. أو لأني اعتقدتهما يتهامسان حين رؤيتي، أو لأن هذا اللقاء أظهر التباسا في الموقف أو ربما بين مداهنة فلان... ـ انتهت النشوة».

ـ أندرسن ـ فرويد [(٤١)]

٢ـ إن الحادثة تافهة (دائما تافهة) لكنها ستجذب إليها لغتي كلها. أحولها في الحال إلى حدث مهم، تخيله شيء ما يشبه القدر. إنها طلية إسمنت تسقط علي جارفة كل شيء. هكذا تحيك ظروف دقيقة لا تحصى حجاب مايا Maya الأسود ونسيج الأوهام والحواس والكلمات. فأنكب على تصنيف ما يحدث لي. ستأخذ الآن الحادثة طية، كما حال حبة البقول تحت وطأة عشرين فرشة أعدت لأميرة، وكفكرة نهارية متشعبة في الحلم ومتعهدة لخطاب العشق الذي سيثمر بفضل رأسمال المخيلة.

٣ـ في الحادثة، ليس السبب هو ما يمسكني ويدوي في داخلي، إنما هي البنية. إنها بنية العلاقة كلها تأتيني كما يسحب سماط بتضاريسه وكمائنه ودروبه الموصدة (هكذا يمكنني أن أرى باريس وبرج إيفل من خلال عدسة صغيرة جدا تزين مقبض قلم مرصع بالصدف). لا أعاتب ولا أتهم، ولا أبحث عن الأسباب، بل إنني أدرك بهلع أهمية الوضع الذي وجدت فيه. لست رجل الغيظ بل رجل القدرية.

(الحادثة هي علامة بالنسبة لي وليست دليلا: إنها عنصر من نظام وليست من دواعي السببية)

٤ـ أحيانا، ينتج جسدي الحادثة بشكل هستيري: سهرة احتفالية، تصريحا رسميا أستبشر به خيرا، أعطلهما بألم في البطن وبزكام: يقومان مقام اختفاء الصوت في الحالة الهستيرية.

جسد الآخر

جسد: كل فكرة وكل اضطراب وكل اهتمام يحدثه الجسد المعشوق في الذات العاشقة.

١ـ كان جسده مقسما: من جهة، ثمة جسده الخـاص ـ جلـد وعينـان ـ ناعم ودافيء، ومن جهة أخرى ثمة صوت قصير المدى ومنكمش، ومن آن لآخر، معرض للاختفاء. صوت لا يعطي ما يعطيه الجسد. أو أيضا، جسد متوبر ومتوسط الترهل والفتور، يتظاهر بالارتباك، وصوت ـ دائما الصوت ـ رنان، وواضح، ومنمق... إلخ.

ـ بروست

٢ـ أحيانا، تتملكني فكرة: فأبدأ بمعاينة الجسد المعشوق (كما الراوي أمام سبات ألبرتين). عاين بمعنى نقب: أنقب في جسد الآخر كما لو أني أريد رؤية ما في داخله، وكأن السبب التلقائي لرغبتي كائن في الجسد الخصم. (إنني أشبه الأطفال الذين يفككون المنبه للتعرف على ماهية الوقت). تتم هذه العملية بطريقة باردة ومندهشة، وأكون هادئا ومتنبها، كما لو أني أمام حشرة غريبة، أتأكد فجأة من أني لا أخشاها. تتيح الملاحظة رؤية بعض أجزاء الجسد بشكل خاص مثل: الأهداب، والأظافر، ونبت الشعر، والأشياء الصغيرة. لا شك في أني بصدد تأليه ميت. والدليل هو أن هذا الجسد الذي أعاين، لو خرج من حالة الجماد، وفعل شيئا ما، لتغيرت رغبتي فيه. لو رأيت الآخر مثلا، يفكر، ستكف رغبتي عن الانحراف وستصبح خيالا، فأعود إلى صورة وإلى كلية: إني عاشق من جديد.

(أرى بهدوء تام، كل شيء في وجهه، وفي جسده: أهدابه، ظفر إصبع قدمه، ورقة حاجبيه وشفتيه، وبريق عينيه، وشامته، وبسط أصابعه أثناء التدخين. كنت مفتونا ـ ليست الفتنة إجمالا إلا حد الانفصال ـ بهذه اللعبة الملونة والمطلية بالخزف والبلور. يمكنني قراءة علة رغبتي دون أن أفهم منها شيئا)

الحديث

تصريح: اندفاع العاشق، وبانفعال مستمر، إلى رعاية مكثفة للمعشوق، وذلك بحبه وبذاته، وبنفسه وبهما معا: لا يتناول التصريح الاعتراف بالحب، بل لشكل العلاقة العشقية المفسر بدقة متناهية.

١ـ اللغة جلد، أحك لغتي بالآخر، كما لو أن بحوزتي كلمات بمثابة أصابع، أو أصابع عند أطراف كلماتي. ترتجف لغتي من الرغبة، ويأتي الانفعال من احتكاك مضاعف: من جهة، يرد خطاب بكامله ليثير خلسة وبشكل غير مباشر مدلولا منفردا: «أشتهيك»، ويحرره ويغذيه ويشعبه ويفجره (تستمتع اللغة بلمسها لذاتها). ومن جهة أخرى، أغلف الآخر بكلماتي، أداعبه وألامسه وأرعى هذه الملامسة، باذلا ما في وسعي لإطالة الحديث الذي أكرس له العلاقة.

(الحديث في العشق بذل لا حدود له، ولا أزمات، إنه ممارسة دون انتشاء. ربما وجد شكل أدبي للجماع المتحفظ reservatus: إنه الكلام المنمق)

ـ لا كان

٢ـ يتنقل الاندفاع في الحديث ويتبع طريق البدائل. أحدث الآخر في البداية عن العلاقة: لكن ربما أتحدث أيضا أمام كاتم الأسرار: أتنقل من صيغة المخاطب إلى صيغة الغائب، ومن ثم إلى صيغة الجماعة. أعد خطابا مجردا في العشق وفلسفة الشيء، لا يكون في المحصلة، إجمالا، سوى ثرثرة عامة. وإذا أعدنا الكرة بشكل معاكس، يمكننا القول إن كل حديث في العشق (كيفما كان التصرف المحايد) يتضمن بالضرورة كلمة سرية (أخاطب فردا لا تعرفونه لكنه موجود عند أطراف عباراتي). ربما وجد في كتاب المأدبة، هذا المشهد الذي قد يكون: ألسيبياد ينادي أغاتون ويشتهيها، على مسمع المحلل سقراط.

(ربما كمنت لا نموذجية العشق، أي خاصيته التي تجعله يتفلت من البحوث كلها، في نهاية المطاف، بأنه لا يمكن الحديث عنه إلا وفق تحديد خطابي بحت: فلسفيا كان أو حكميا أو غنائيا أو روائيا. يوجد دائما في خطاب العشق شخص نتوجه إليه، وهذا الشخص هو في حالة الشبح أو المخلوق الآتي. لا أحد يرغب في الحديث عن العشق إلا لأحد ما)

الإهداء

إهداء: واقعة لغوية تصطحب كل هدية عشق، حقيقية أو مستقبلية، وبشكل عام أيضا، أي حركة فعلية أو داخلية يهدي عبرها العاشق شيئا لمعشوقه.

١- يتم البحث عن هدية الحبيب واختيارها وشرائها في قمة الاضطراب - اضطراب يبدو من مصاف المتعة. أنهمك في حسابات مفكرا إن كان هذا الغرض يبعث على السرور، أو يخيب الظن، أو بالعكس، يبدو مهما جدا بحيث يكشف بذاته حالة الهذيان أو الخديعة التي كنت ضمنها. لهدية الحبيب طابع رسمي. تقودني الكناية الفتاكة التي تنظم الحياة الخيالية، فأنتقل بكاملي عبر الهدية. أعطيك بهذا الشيء كليتي، ولذلك تراني في قمة الإثارة، أتنقل من حانوت لآخر، وأصر على إيجاد التعويذة البراقة والمناسبة التي تحظى برغبتك تماما.

- زن (٤٢)

في المقابل، تتطلب أي قاعدة أخلاقية نقية أن ننتزع الهدية من يد الهادي أو المهدى إليه: في النظام البوذي، تقدم الأغراض الشخصية والأردية الثلاثة إلى الراهب على محمل، يعبر الراهب البوذي عن قبولها بملامستها بعصا وليس باليد. هكذا، فيما بعد مستقبلا، توضع الأغراض التي تقدم له على طاولة أو على الأرض. جل ما أخشاه أن يكون الشيء الذي أقدم معطلا لسبب ما. لو كان الشيء علبة مثلا (وجدتها بصعوبة غريبة)، وقفلها لا يعمل (واسم الدكان حيث اشتريت Because I love «لأني أحب»، وصاحبته من النساء الراقيات، هل الشيء معطل لأني عاشق؟) تتطفئ حينئذ متعة الهدية ويعرف العاشق أن ما يعطيه فاقد له.

(لا تقدم الأشياء فقط: فلان يعالج بتحليل نفسي، فيود علان المعالجة بتحليل أيضا: هل التحليل النفسي هبة للحبيب؟) [٤٣]

ليست الهدية بالضرورة قمامة، لكنها، مع ذلك، مرصودة للقمامة: لا أعرف ما أفعل بالهدية التي أتلقاها، فهي لا تتلاءم والمكان الذي أسكن، إنها تضايقني ولا محل لها عندي: وما همني من هديتك! يصبح تعبير «هديتك» الاسم المهزلة لهدية الحبيب.

٣ـ إن تمثيل ما نقدمه للآخر لهو برهان نموذجي عن «المشهد» (الوقت والطاقة والمال واللباقة وعلاقات أخرى.. إلخ) لأنه استدعاء للجواب الذي يحرك مطلق مشهد: وأنا، بما أبخل عنك! يكشف العطاء امتحان القوى الذي تكون أداته: «سأقدم لك أكثر مما تقدم لي، ولذلك، سأسيطر عليك» (هكذا كانوا يحرقون القرى ويذبحون العبيد في اللقاءات الهندية الدينية الكبيرة «بوتلاتش»).

يعني التصريح بما أقدم، تقليدا لنهج عائلي: أتعلم ما نضحي به من أجلك؟ أو أيضا، وهبناك الحياة! (وما همني من الحياة! إلخ). يعني الحديث عن العطاء وضعه في اقتصاد المبادلات (التضحية والمزايدة.. إلخ) الذي يواجهه الإنفاق الصامت.

ـ الوليمة [٤٤][٤٥]

٤ـ «يافيدر، أهدي هذا الخطاب لهذا الإله...» ليس باستطاعتنا تقديم لغة كهبة (وكيف يمكن نقلها من يد إلى أخرى؟) بل يمكن أن نهديها كعبارة في مستهل كتاب، لأن الآخر إله صغير. يتلاشى الشيء المهدى في القول الفخم والرسمي للتكريس، وفي الحركة الشاعرية للإهداء. يكبر العطاء في الصوت وحده الذي يعبر عنه، إذا كان هذا الصوت معتدلا (مقاسا) أو نغما (مغنى) يكون مبدأ النشيد ذاته. عندما أفتقد ما أقدم، أهدي الإهداء ذاته الذي يستوعب كل ما أود التعبير عنه:

ـ بودلير

«إلى العزيزة جدا والجميلة جدا،

التي تملأ قلبي نورا

إلى الملاك، إلى المعبود الدائم أبدا..»

إن الأغنية هي الملحق الثمين لرسالة فارغة، مستوعبة كلها في عنوانه، لأن ما أقدمه وأنا أغني هو صوتي (جسدي)، وفي الوقت نفسه، الصمت الذي تواجهه أنت به (الحب صامت، حسب تعبير نوفاليس، وحده الشعر يجعله يتكلم)، ولا يعني الغناء شيئا: تسمع من خلاله في النهاية أنني أقدمه لك، لا نفع منه كخيط صوف، كحصى يقدمها الطفل لأمه.

ـ عرس فيغارو (٤٦)

٥ـ الحب عاجز عن التعبير عن الذات، وعن النطق، ومع ذلك فإنه يود الجهر والصراخ والإعلان في كل مكان. وما أن يبدع العاشق أو يصنع شيئا ما، يتملكه اندفاع إهدائه. ويود في الحال، تقديم ماينتجه، وحتى بشكل مسبق، لمن يحب، ولمن أجله عمل أو سيعمل. ولا تكون كتابة الاسم سوى تعبير عن العطاء.

وعليه، فإن ما يتبع عبارات الإهداء (ونقصد الشيء نفسه)، ماعدا النشيد الذي يخلط بين النص نفسه وإرساله، لا علاقة له بموضوع الإهداء إلا بشكل عابر. ما أهدي إليك سوى تحصيل حاصل (أقدم لك ما أقدمه)، فهو قابل للتأويل، وذو معنى (معاني) يتجاوز عنوانه. لقد أحسنت في كتابة اسمك على عملي الذي كتبته من أجلهم «هم» (الآخرين والقراء). هي، إذن، حتمية الكتابة نفسها، فإننا لا نصف النص بالعشق بل بطريقة إعداده الدقيقة (بمحبة)، كما يعد قالب الحلوى أو بابوج مطرز.

وأكثر من ذلك، فالحب لا يوازي قيمة بابوج! لأن البابوج صنع لقدميك (على مقاسك ولراحتك). وقالب الحلوى أعد أو اختير، كما تحب أنت: ثمة توافق بين هذه الأشياء وشخصك. لكن الكتابة لا تحتمل المجاملة. إنها جافة وبليدة، على شاكلة محدلة تسحق دون هوادة. قد تقتل (أبا أو أما، عاشقا أو عاشقة) ولا تنحرف عن غايتها (المريكة). عندما أكتب، يلزمني الرضوخ للواقع الذي (يؤلمني، حسب مخيلتي): لا مراعاة في فعل الكتابة، إنما ثمة رعب: إنها تخنق الآخر الذي لا يدرك العطاء، فيقرأ فيها تأكيد السيادة والقوة، المتعة والعزلة. هنا، تكمن المفارقة الفظة في الإهداء: مهما كان، أريد أن أقدم لك ما يهلكك.

(غالبا ما نتحقق من أن الكتابة ليست أبدا صورة الكاتب الخاصة: إن من يحبني لشخصي لا يحبني لكتابتي (وهذا ما يؤلمني). ربما، لأن عشق دالين، في آن وفي ذات الجسد، أمر مستحيل! فلو حصل ذلك، يكون إما استثنائيا أو عرضيا، وبفضل الخير المطلق)

ـ بازوليني

٦ـ لا يمكنني أن أعطيك ما أعتقد أني كتبته لك، إذن، لابد لي من الخضوع لهذا الأمر: الإهداء في الحب مستحيل (ولن أكتفي بكتابة الاسم بلياقة اجتماعية، متصنعا إهداءك عملا يتفلت منا نحن الاثنين). ليس الفعل الذي يجد الآخر نفسه فيه هو مجرد عبارة استهلالية، بل أعمق من ذلك، إنه في باطن الفعل: الآخر مسجل في داخله، سجل نفسه في النص وخلف فيه أثرا متعددا. لو كنت في هذا الكتاب، المهدى إليه فقط، لما خرجت من واقعك الصعب كشيء (معشوق) ـ كإله. لكن حضورك في النص، دون تعريف، ليس حضور صورة قياسية، ولا تعويذة، إنما هو قوة لا

تعرف الراحة. لا يهمني شعورك بالصمت المستمر وبانكفاء خطابك الذاتي تحت خطاب العاشق الموحش: في (تيوريما) Teorema، «الآخر» لا يتكلم، بل يدون شيئا ما في كل من يشتهيه ... يؤدي ما يسميه علماء الرياضيات كارثة (إزعاج نظام بنظام آخر): نعم، إن هذا الصامت ملاك.

«نحن عفاريت ذواتنا»

عفاريت: أحيانا، يتراءى للعاشق أنه مسكون بعفريت اللغة الذي يدفعه ـ حسب تعبير غوته ـ إلى التألم والانتفاء من فردوس العلاقة العشقية أحيانا أخرى.

١ـ تجر قوة معينة لغتي نحو إلحاق الأذى بنفسي: إن العجلة الحرة هي النظام المحرك لخطابي. تتكور اللغة دون مناورة على الحقيقة. أسعى لإلحاق الأذى بنفسي، وأنفي ذاتي من فردوسي، عاملا على إظهار صور (الغيرة والهجران والإهانة) التي يمكن لها أن تجرحني، وأرعى الجرح المفتوح وأغذيه بصور أخرى حتى يحدث جرح آخر يلهيني عنه.

ـ غوته (٤٧)

٢ـ العفريت هو بصيغة الجمع: («اسمي جوقة» إنجيل لوقا ٨ ـ ٣٠). عندما يطرد عفريت ما، وأتمكن من فرض الصمت عليه (بالصدفة أو بالصراع)، يرفع عفريت آخر رأسه ويتكلم. تشابه حياة العاشق العفريتية صفحة منجم الكبريت، تتفجر عليها كرات كبيرة مشتعلة وموحلة، الواحدة تلو الأخرى. عندما تسقط إحداها وتخمد، تعود إلى كتلتها، لتتألف واحدة أخرى بعيدة عنها وتنتفخ. تتشكل كرات «اليأس» و«الغيرة» و«النفي» و«الرغبة» و«عدم اليقين بالسلوك» و«الخوف من فقد ماء الوجه» (أكثر العفاريت خبثا) مثل فقاقيع، الواحدة تلو الأخرى، في نظام غير محدد: نظام الطبيعة الفوضوي نفسه.

٣ـ كيف نطرد عفريتا (مشكلة قديمة؟) خصوصا إذا كانت العفاريت لغوية (وماعساها تكون غير ذلك؟) وتتصارع باللغة. إنني آمل بتطهير الكلمة العفريتية التي لقنتها لي (نفسي) واستبدال (إذا ملكت موهبة اللغة) كلمة أخرى بها، أكثر هدوءا (أسير نحو

التورية). هكذا، تصورت أنني انتهيت من الأزمة، لكني ـ بعد رحلة طويلة في سيارة ـ أقع أسير ثرثرة، وينهمك فكري باشتهاء الآخر وبالندم وبالعدوانية. أضيف إلى هذه الجراح، شعورا بالإحباط، لإدراكي بالتساقط من جديد. يشبه المعجمية الفرنسية قانون الصيدلة الحقيقي (سم من جهة وعلاج من جهة أخرى): لا، إنه ليس تساقطا بل هو آخر انتفاضة لعفريت سالف.

«تبعية» Domnei

تبعية: صورة يدرك الفكر فيها أن المعشوق يستعبد ظروف العاشق نفسها.

ـ كورتزيا [٤٨] [٤٩]

١ـ تتطلب آلية التبعية العاشقة سطحية دون عمق، لأنه يلزمها كي تظهر نقية، أن تتفجر في ظروف أكثر سخرية وتصبح مكتومة لإفراطها في الجبن: إن انتظار مكالمة هاتفية هو بشكل أو بآخر إفراط في التبعية. يلزمني لجمها: لا أحتمل ثرثراتهن في الصيدلية التي تؤخر عودتي لملازمة هذا الجهاز الذي يستعبدني. بما أن هذه المكالمة التي أخشى خسارتها ستحمل لي فرصا جديدة للخضوع، يمكن القول إني أعمل حثيثا للحفاظ على حيز التبعية ذاتها، لإتاحة المجال لها في الممارسة: ترعبني التبعية، وأكثر من ذلك، فإن هذا الرعب يذلني.

(إذا تحملت تبعيتي للآخر، تكون تلك التبعية وسيلتي للدلالة على طلبي: ليست الترهة في حقل العشق «ضعفا» أو «سخافة»، إنما علامة قوية: كلما زادت ترهة الشيء زادت دلالته وتأكد كقوة)

٢ ـ فرض على الآخر الإقامة في مسكن علوي، أي نوع من أولمبيا، يمكنه فيه تقرير كل شيء وإسقاطه علي. تتدرج القرارات، لأن الآخر يتواجد في محفل يطغى عليه، بمعنى أنني أتبع مرتين: لمن أحب ولمن يتبع له هو نفسه. بدأت بالنفور لأن القرار الفوقي الذي أشكل مادته الأخيرة، وأنا منهك، يبدو لي هذه المرة جائرا: لم أعد في قدرية الكائن المأساوي التي اخترتها. بلغت هذه المرحلة التاريخية التي تتحمل فيها السلطة الأرستقراطية اللكمات الأولى من المطلب الديمقراطي: «لا مبرر في أن أكون أنا الذي... إلخ»

(يساند اختيار العطلة، انطلاقا من روزنامة معقدة، في هذه المجموعة أو تلك حيث أتواجد، المطالب الآنفة)

الوفرة

إنفاق: صورة يطمح من خلالها العاشق، ويتردد في الوقت نفسه، لوضع العشق في اقتصاد الإنفاق البحت، والخسارة مقابل «لا شيء».

ـ فرتر(٥٠)

١ ـ يقرر ألبير (بعد جملة قرارات)، وهو شخصية مسطحة وأخلاقية وملائمة، أن الانتحار جبن. أما بالنسبة لفرتر فالانتحار ليس ضعفا لأنه ينتج عن توتر: «يا عزيزي، أيها الكائن الحنون الذي يتظاهر بالقوة، لماذا يكون الإفراط في التوتر ضعفا؟» والهيام إذن قوة؟ (هذا العنف، وهذا التشبث، هذا الهيام الجامح) هو شيء ما يذكر بالمفهوم القديم ischus (الطاقة، والتوتر، وقوة الطبع)، وبشكل أقرب إلى فهمنا، بالإنفاق(٥١)

(يلزم التذكير بذلك إذا أردنا معرفة القوة الانتهاكية للوله: ارتقاء النزعة العاطفية كقوة غريبة)

٢ ـ في كتاب فرتر، يتقابل نوعان من الاقتصاد في لحظة معينة: من جهة، هناك الفتى العاشق الذي يبذر وقته وقدراته وثروته دون حساب. ومن جهة أخرى، هناك الموظف العادي الذي يلقنه الدرس: «وزع وقتك، احسب ثروتك جيدا ...» من جهة، أن العاشق فرتر ينفق حبه كل يوم دون إحساس بالاحتياط أو بالتعويض، ومن جهة أخرى، الزوج ألبير يقتصد ملكيته وسعادته. من جهة، هناك اقتصاد الوفرة البرجوازي، ومن جهة أخرى اقتصاد التشتت المنحرف، اقتصاد التبذير والجنون (furor wertherinus)(٥٢).

(وجه أحد اللوردات، ثم كاهن إنكليزي اللوم لغوته لمسؤوليته في تفشي ظاهرة الانتحار التي أثارها كتاب فرتر. فأجاب غوته بتعابير

اقتصادية بحتة قائلا: «نظامكم التجاري خلف آلاف الضحايا، فلماذا لا تتساهلون مع بعض ضحايا فرتر؟»). [٥٣]

٣ ـ لا يخلو خطاب العشق من الحسابات: أفكر وأحسب أحيانا، إما للحصول على هذا الرضا، أو لتحاشي هذا الجرح، وإما لأمثل للآخر داخليا، وفي مزاج معين، كنز البراعة التي أبددها لصالحه مقابل لا شيء (أتنازل، أخبيء، لا أجرح، أسلي، أقنع... إلخ). لكن هذه الحسابات كلها ليست إلا نفاذ صبر: دون تفكير في ربح أخير: الإنفاق مشرع بلا حدود، تنحرف القوة بلا هدف (ليس المحبوب هدفا، إنه شيء / غرض، وليس غرضا / هدفا).

ـ بلايك [٥٤]

٤ ـ عندما يكون الإنفاق في العشق مؤكدا بشكل مستمر، ودون كابح، أو إعادة، ينتج هذا الشيء البراق والنادر المسمى الوفرة والمعادل للجمال: «الوفرة هي الجمال. الخزان يحتوي فيما النبع يفيض». إن الوفرة في العشق هي وفرة الطفل الذي لم يصب بشيء يؤثر على استيعابه للانتشار النرجسي، والمتعة المتعددة. يمكن لهذه الوفرة أن يقطعها الحزن والانهيار العصبي والحركات الانتحارية، لأن خطاب العشق ليس معدلا وسطيا للحالات. إنما يشكل الخلل جزءا من هذا الاقتصاد الأسود الذي يطبعني بانحرافه. بمعنى آخر، بترفه الذي لا يطاق.

العالم المصعوق

مخالفة الواقع: شعور بالغياب، وابتعاد عن الحقيقة يعيشه العاشق في مواجهة العالم.

١ ـ أ) «أنتظر مكالمة هاتفية وأضطرب بسبب هذا الانتظار أكثر من العادة. أحاول القيام بعمل ما ولا أتمكن من ذلك. أروح وأجيء في غرفتي: كل الأشياء التي تسليني عادة، الأسطح الرمادية، وضجيج المدينة، تبدو لي كلها جامدة، ومنفصلة، مصعوقة ككوكب خاو، وكطبيعة لم يسكنها إنسان».

ب) «أتصفح ألبوم رسام أحبه، ولا يمكنني القيام بذلك إلا بشعور منفصل. أستحسن هذه الرسوم، لكن الصور جامدة، وهذا مايبعث فيّ الضجر».

ج) «في مطعم يعج بالزبائن، وأنا برفقة بعض الأصدقاء، تراني أتألم (تعبير غير مفهوم من غير العاشقين). ينتابني الألم من الجموع، ومن الضجيج، ومن ديكور بالي، تسقط علي طلية من اللاواقع، من الثريا، من سقوف زجاجية».

د) «يوم الأحد، وقت الغداء، فيما كنت وحيدا في مقهى، استرعاني ملصق جداري على الزجاج. إنه كولوش Coluche ـ ممثل فكاهي فرنسي من أصل إيطالي ـ بهيئة بهلوانية مكشرة، شعرت بالبرد».

ـ سارتر

(العالم ممتلئ دوني كما في كتاب الغثيان ـ سارتر ـ : يمثل العيش وراء مرآة. العالم في حوض سمك. أراه قريبا ومع ذلك منفصلا ومؤلفا من مادة أخرى. أتساقط دائما خارج ذاتي، دون شعور بدوار أو غشاوة، بالضبط، كما لو كنت مخدرا . «آه، عندما تبدو هذه الطبيعة الرائعة الممتدة أمامي باردة كمنمنمة، طليت بالفرنيش...)[٥٥]

٢ ـ كل محادثة عامة أجبر على الاستماع إليها (أو المشاركة فيها) تخدشني وترجفني. يبدو لي أن لغة الآخرين، التي أكون مقصيا عنها، يفرط الآخرون في استهلاكها بسخرية: يؤكدون ويخالفون ويماحكون ويستعرضون: وما شأني والبرتغال، وحب الكلاب أو آخر صحفي صغير؟ أعيش العالم ـ العالم الآخر ـ كهستيريا معممة.

٣ ـ لأتفلت من اللاواقعية ـ لأؤخر حصولها ـ أحاول الارتباط بالعالم بمزاج رديء، أتحدث ضد شيء ما: «وصلت روما، رأيت إيطاليا بأسرها تقلل من شأنها أمامي، لا سلعة في واجهة تثير الشهية. لا أجد في شارع «فيا دي كوندوتي» via dei condotti حيث اشتريت منذ عشر سنوات قميصا من الحرير وجوارب صيفية ناعمة سوى أشياء عادية. في المطار، طلب سائق التاكسي أربعة عشر ألف لير (بدلا من سبعة آلاف) لأنه عيد «كوربوس كريستي» Corpus christi. إن هذا البلد يخسر على المستويين: يزيل الفوارق في الأذواق ولا يزيل الانقسام الطبقي... إلخ. «يكفي أن أبالغ قليلا حتى تتحول هذه العدوانية التي جعلتني أعيش مرتبطا بالعالم، إلى تخلي الله عني: ألج مياه اللاواقعية المغمة». في ساحة بوبولو Piazza del Popolo (يوم عيد)، الجميع يتكلم، الجميع يعرض (أليست اللغة حالة عرض؟) عائلات، عائلات، maschi في استعراض شعب حزين يعج بالحركة...» لا مكان لي، لكن الحداد مضاعف، ولا أشتهي ماينفيني. وهذه الطريقة أيضا في التعبير، بخيط لغوي أخير (خيط العبارة الحسنة)، تمسك بي عند طرف الحقيقة التي تبتعد وتتجمد، قليلا قليلا، كمنمنمة الفتى فرتر المطلية بالفرنيش (الطبيعة اليوم هي المدينة).

٤ ـ أتحمل الواقع كنظام سلطوي. كولوش Coluche والمطعم والرسام وروما في يوم عطلة. يفرض الجميع علي كيف أكون. إن تربيتهم لسيئة. أليست الوقاحة هي فقط امتلاء؟ العالم ممتلئ والامتلاء نظامه. بهجوم أخير، يقدم هذا النظام على أنه «طبيعي» وعلي إقامة علاقات حسنة معه: لكي أكون طبيعيا (خاليا من الحب)،

يلزمني أن أجد كولوش مسليا، ومطعم ج. جيدا، ولوحات ت. جميلة، واحتفالات «كوربوس كريستي» حية: ليس فقط تحمل السلطة بل الدخول في انسجام معها: «عشق» الواقع؟ وأي اشمئزاز للعاشق (لفضيلة العاشق!) إنها جوستين Justine في دير سانت ماري دي بوا Sainte - Marie des - Bois.

طالما يبدو لي العالم معاديا أظل مرتبطا به: لست مجنونا. لكني بمزاجي الرديء أحيانا، تعوزني اللغة: ليس العالم «لا واقعيا» (يمكنني الحديث معه: هناك فنون اللاواقع ومن أهم الفنون) بل هو مخالف للواقع: هرب منه الواقع إلى حيث لا مكان، حيث إني فقدت أي معنى (أي مثال) تحت تصرفي: لا أتمكن من تحديد علاقتي بكولوش، ولابالمطعم، ولا بالرسام، ولا بساحة دل بوبولو. وأي علاقة يمكنني أن أقيمها مع سلطة، دون أن أكون عبدا لها أو شريكا معها أو شاهدا عليها؟

ـ فرويد (٥٦)

٥ ـ من مكاني في المقهى، ومن وراء الزجاج، أرى كولوش الموجود هنا، متحجرا، في منتهى الغرابة. أجده غبيا بالمعنى المجازي: غبيا لتمثله الغبي. نظرتي لا ترحم كنظرة ميت. لا أسخر من أي مسرح حتى ولو كان باليا، ولا أقبل لمزة عين، إني منقطع عن كل «حركة جمعياتية»، لا يجعلني كولوش، بملصقه، مرتبطا بأحد: لأن وعيي منشطر بزجاج المقهى.

ـ لاكان (٥٧)

٦ ـ تارة يكون العالم لا واقعيا (أعبر عنه بشكل مختلف)، وطورا يكون مخالفا للواقع (أتكلم بصعوبة).

ليست المسافة نفسها من الواقع (كما يقال). في الحالة الأولى، أعبر عن رفضي للواقع بنزوة: كل ما يحيط بي يغير قيمته بالنسبة

لوظيفة ما هي المخيلة، فينفصل العاشق عن العالم. لا ينجزه لأنه يتوهم من جهة أخرى التغيرات أو مثاليات عشقه. يستسلم للصورة التي من خلالها يزعجه مطلق «واقع». في الحالة الثانية أفتقد الواقع أيضا، لكن ليس هناك من بديل خيالي لتعويض هذه الخسارة: أمام ملصق كولوش، لا أحلم (ولا حتى بالآخر) ولم أعد حتى في المخيلة. كل شيء جامد، متحجر، لا حراك فيه، أي لا يمكن استبداله: المخيلة (أنيا) مرفوضة. في اللحظة الأولى أكون مصابا بالعصاب، ولا أدرك ذلك، وفي اللحظة الثانية أكون مجنونا وأخالف الواقع.

ـ فرلان (٥٨)

(مع ذلك، لو تمكنت من التحكم في الكتابة بشكل ما، والتعبير عن هذا الموت، لعاودت الحياة من جديد، ولتمكنت من إنشاء صور طباقية وتحرير علامات تعجب، ومن الغناء: «كم كانت السماء زرقاء وكم كان الأمل كبيرا!» انصرف الأمل منهزما، نحو السماء السوداء... إلخ).

٧ ـ يعبر كثيرا عن اللاواقع في (ألف رواية وألف قصيدة). لكن لايعبر أبدا عن مخالفة الواقع، لأني لو تكلمت عنه (حتى ولو أشرت إليه بعبارة خرقاء أو أدبية جدا) يعني ذلك أنني أخرج منه. ها أنذا في مقهى محطة القطار في لوزان. أمام الطاولة المجاورة اثنان من منطقة «الفود» Vaud يثرثران. فجأة أسقط في هوة مخالفة الواقع، لكن بإمكاني إعطاء شارة لهذه السقطة السريعة. أقول في نفسي إن هذه هي مخالفة الواقع: «قالب كثيف يتفوه به صوت سويسري في مقهى محطة القطار في لوزان». ومن مكان الهوة ينبلج واقع حي: واقع العبارة (إن مجنونا يكتب ليس مجنونا بالكامل، إنه مدلس: من المستحيل أن نكيل المديح للجنون).

٨ ـ أحيانا وبلحظة خاطفة، أستيقظ وأقلب سقطتي. لطول انتظاري، وبقلق، في غرفة فندق كبير مجهول، خارج بلادي، بعيدا

عن عالمي الصغير الاعتيادي، تتنابني فجأة عبارة مؤثرة: «وماذا أفعل هنا؟» عندها يبدو الحب مخالفا للواقع.

ـ لوتريامون

(أين هي الأشياء؟ أفي حيز العشق أم في حيز الاجتماعيات؟ أين قفا الأشياء الصبياني؟ وما يعني صبياني؟ هل هو «غناء الضجر والأوجاع والأحزان والتعاسات والموت والظل والظلمة»... إلخ، ومايحمل على العشق؟ أم على العكس، هو الحديث والثرثرة ومعاينة العالم، بعنفه، ونزاعاته، ورهاناته وعموميته.. أي مايقوم به الآخرون؟)

رواية / دراما

دراما: لا يمكن للعاشق أن يكتب قصة عشقه، فثمة شكل قديم جدا يمكنه التقاط الحدث الذي ينشده والذي لا يمكنه روايته.

ـ فرتر

١ ـ في الرسائل التي يبعثها لصديقه، يروي فرتر حوادث من حياته، وتبعات هيامه في الوقت نفسه. لكن الأدب هو الذي يتطلب هذا الخليط. لأني إذا التقطت صحيفة يمكنني أن أشك في أن تروي هذه الصحيفة أحداثا. أما أحداث الحياة العاشقة فهي تافهة إلى حد لا تبلغ الكتابة إلا عبر جهد هائل: تقل الهمة لكتابة ما يكشف بكتابته عن سطحيته: «التقيت فلانا بصحبة علان...» «اليوم، لم يحادثني فلان...» «كان مزاج فلان رديئا...» فمن يرى في هذه المسائل حكاية؟ لا يعرف الحدث مهما كان صغيرا إلا من خلال دويه الهائل: من يفهم شيئا من يوميات أحداثي المدوية (جراحي، وأفراحي، وتأويلاتي، وعللي، وذبذباتي)؟ الآخر، وحده قادر على كتابة روايتي.

ـ نيتشيه[٥٩]

٢ ـ على سبيل السرد (رواية، أو عمل مقدس)، الحب حكاية تتم بالمعنى المقدس: إنها برنامج يلزم اجتيازه. أما بالنسبة لي، فبالعكس، لأن الحكاية سبق وحصلت، ولأن الحادث هو الفتنة الوحيدة التي أخذت بها، وأكرر (وأفشل) ما بعدها. الغرام هو دراما، إذا أردنا أن نعطي هذا التعبير المعنى القديم الذي أعطاه نيتشيه: «حرصت الدراما القديمة على إبراز مشاهد خطابية وهذا ما ينفي الفعل (لأن الفعل وقع قبل أو بعد المشهد)». يقع الخطف في العشق (لحظة تنويمية بحتة)، قبل الخطاب ووراء مقدمة الوعي به: الحدث في العشق هو من النظام الكهنوتي: إنه خرافتي الذاتية والمحلية، وحكايتي الصغيرة المقدسة التي أنشدها لذاتي، وإنشاد الأمر الواقع (الجامد، والمحنط، والمنسحب من الفعل) هو خطاب العشق.

المخدوش

مخدوش: حساسية العاشق الخاصة التي تجعله ضعيفا، وتعرضه لأبسط الجراح.

ـ فرويد [٦٠]

١ ـ إنني «كرة من مادة سريعة الإثارة»، لا جلد لي (إلا للمداعبة). إن المخدوش ـ بمحاكاة ساخرة لسقراط فيدر ـ وليس المغطى بالريش، هو ما يلزم التفوه به عندما نتحدث عن الحب.

تتمايز قطعة الخشب في مقاومتها للمسمار حسب الأمكنة: لأن الخشب ليس موحد الخواص. وأنا كذلــك، عندي «نقاط لذيذة»، وخارطة هذه النقاط أعرفها وحدي وبواسطتها أتوجه، متحاشيا، باحثا عن هذا وذاك حسب مسالك محيرة ظاهريا. أود لو نوزع على سبيل الوقاية خارطة المعالجة بالوخز الأخلاقي على معارفي الجدد والذين (يمكنهم فوق ذلك، استعمالها أيضا لإيلامي بشكل أكثر) [٦١].

ـ فينيكوت [٦٢]

٢ ـ للعثور على عرق الخشب في (حال عدم المعرفة بالنجارة) يكفي غرز مسمار فيه، وإدراك السهولة التي يتم فيها. وللعثور على النقاط اللذيذة عندي، هناك آلة تشبه المسمار: هذا للدعابة: أتحمله بصعوبة. المخيلة في الواقع هي مادة جدية (ولا علاقة بينها و«الحس الجدي»: ليس العاشق رجل الضمير الجيد): والطفل المتواجد في القمر (القمري) ليس من اللاعبين. أنا مثله لا ألعب: ليس لأن بإمكان اللعبة أن تلامس دائما إحدى النقاط اللذيذة في جسدي فحسب، بل يبدو لي أن كل ما يسلي البشر هو كئيب.

لايمكن مناكدتي دون مخاطر: هل لأني سريع الغضب ونزق؟ لا، إنني حنون وقابل للانهيار كألياف بعض أنواع الخشب.

(لا يشارك العاشق القابع تحت تأثير المخيلة، في لعبة الدال: يحلم قليلا ولا يمارس الجناس اللفظي. إذا كتب تكون كتابته ملساء كصورة تود دائما ترميم صفحة كلماتها ومقروءة: إذا قورنت في غير أوانها، بالنص الحديث الذي يعرف بالمقابل، بإلغاء المخيلة: تضيع الرواية والصورة المحاكية: لأن المخيلة، وتمثيل الأمور، والقياس، هي أشكال من الالتئام: البالية).

حب مكتوم

كتب: مغاوٍ ونقاشات ودروب موصودة تتيحها الرغبة بالتعبير عن الشعور العشقي في «إبداع ما» (بشكل خاص: الكتابة)

ـ الوليمة(٦٣)

١ ـ جعلتنا أسطورتان مهمتان نعتقد أن الحب يمكنه، لا بل يلزمه التسامي في الإبداع الجمالي، وهما: الأسطورة السقراطية التي تقول إن (الحب يفيد في «إنتاج الكثير من الخطابات الرائعة والجميلة»)، والأسطورة الرومنطيقية وملخصها (سأنتج عملا خالدا من خلال وصفي لهيامي).

ـ فرتر(٦٤)

لكن فرتر الذي كان يرسم في السابق، كثيرا وبشكل جيد، لم يتمكن من إعداد صورة شارلوت (بل توصل إلى وضع خطوط طيفها فسقط أسير الطيف). علل ذلك بقوله: «فقدت... القوة المقدسة، والمحيية التي كنت بواسطتها أخلق من حولي أناسا».

ـ هايكو(٦٥)

٢ ـ «بدر الخريف،

وطيلة الليل،

طفت كثيرا حول الجدول»

لا طريقة غير مباشرة أكثر فعالية للتعبير عن الحزن من «طيلة الليل»... لو حاولت أنا ذلك؟

«صباح الصيف هذا، والطقس جميل في الخليج،

خرجت،

أجمع زهرة وستارية»

أو

«صباح الصيف هذا، والطقس جميل في الخليج

بقيت أمام طاولتي

دون أن أعمل شيئا»

أو أيضا

«هذا الصباح، والطقس جميل في الخليج

بقيت بلا حركة

أفكر بالغائب»

من جهة، لا معنى لهذه الأقوال، ومن جهة أخرى ثمة إفراط في القول: يستحيل الضبط، وتتأرجح رغباتي في التعبير بين هايكو الكامد، ملخصا واقعا ثقيلا ونقلا كبيرا لأمور مبتذلة. إنني كبير جدا وفي الوقت نفسه ضعيف جدا لأكتب: إنني محاذي للكتابة، وهي ملتصقة دائما بي، وعنيفة وغير مبالية بالأنا الطفولية التي تستثيرها. للحب جزء مرتبط بلغتي دون شك و(يرعاها)، لكنه لا يستطيع التوطن في كتابتي.

ـ فرنسوا فال (٦٦)

٣ ـ لا يمكنني أن أكتب ذاتي، ومن هي هذه الذات التي تكتب ذاتها؟ وكلما توغلت الذات في الكتابة حجمتها الكتابة وجعلتها في حالة عبثية. فيحصل تقهقر تدريجي تنجذب معه أيضا صورة الآخر (الكتابة على وسيلة، تبطل الوسيلة)، واشمئزاز لا تكون نتيجته إلا: وما نفع ذلك؟ إن ما يمنع الكتابة في العشق هو وهم التعبيرية: إنني ككاتب، أو هكذا أعتقد نفسي، أنخدع دوما بتأثيرات

اللغة: ولا أعرف أن كلمة «ألم» لا تعبر عن أي ألم، وبالنتيجة فإن استعمالها لا يبلغ شيئا فقط لا بل سرعان ما يزعج (هذا إذا لم نقل يسخف). يجب أن يعلمني أحدهم أن ليس باستطاعتنا الكتابة دون إعلان الحداد على «صدقنا» (ودائما أسطورة أورفيه: عدم الالتفات). إن ما تتطلبه الكتابة- وليس باستطاعة عاشق تقديمه دون ألم - هو التضحية بعض الشيء بالمخيلة، وتأمين قليل من السمو بالواقع من خلال اللغة. إن أحسن ماأنتجه هو كتابة من المخيلة، ولذا يجب عليّ التخلي عن مخيلة الكتابة، وأن أكتب بلغتي، وأتحمل الجور (الشتائم) الذي تكيله اللغة لصورة العاشق ولصورة الآخر. (٧٩)

ـ جاكوب بوهيم

ليست لغة المخيلة سوى يوتوبيا اللغة. لغة أصلية، وفردوسية، وهي لغة آدم، لغة «طبيعية، خالية من التشويه أو الأوهام، مرآة صافية لأحاسيسنا، إنها لغة شبقة die sensualische Sprache»: «في اللغة الشبقة تتكلم جميع الأرواح بعضها مع بعض، إنها ليست بحاجة إلى أي لغة أخرى، لأن هذه هي لغة الطبيعة».

٤ ـ إن إرادة كتابة العشق هي مواجهة مع الإسراف اللغوي: هذا الحيز من الارتباك الذي تكون فيه اللغة، في آن، كثيرة وقليلة الإفراط (عبر انتشار الأنا اللامحدود والاستغراق الانفعالي)، وقليلة (الرموز التي يضعها الحب عليها ويسطحها). أمام موت ابنه طفلا، خضع مالارميه لكي يكتب (حتى ولو بعض شذرات) إلى نسق توزيع سلوك الأهل:

ـ بوركوشلييف (٨٠)

الأم، تبكي

وأنا، أفكر

لكن العلاقة في العشق جعلت مني كائنا شاذا، لا يوزع: إنني طفلي الشخصي: أنا في الوقت نفسه أب وأم (لي وللآخر): كيف أوزع العمل؟

٥ ـ أن أدرك بأنني لا أكتب للآخر، وبأن هذه الأشياء التي سأكتبها لا تجعل من أحب يحبني، وبأن الكتابة لا تعوض شيئا ولاتمجد شيئا، وإنها تحديدا في مكان لست فيه، تلك هي بداية الكتابة.

المركبة الشبح

تشرد: على الرغم من أن كل حب يعاش يعتبر حبا فريدا، وأن العاشق يطرد فكرة تكراره فيما بعد، وفي مكان آخر، يتفاجأ أحيانا في ذاته، بنوع من انتشار الرغبة في العشق. حينئذ، يدرك أنه مرصود للتيه حتى الموت، من حب إلى حب آخر.

١ ـ كيف ينتهي حب ما؟ ماذا؟ أو ينتهي الحب إذن؟ بشكل عام، لأحد يعرف شيئا أبدا عدا الآخرين. ثمة نوع من البراءة يقنع نهاية هذا الشيء الذي تم تصميمه وتأكيده وعيشه حتى الأبدية. كيفما يصبح المعشوق، مختفياً أو منتقلا إلى حيز الصداقة، ومهما حصل فإني لا أراه يتلاشى: إن الحب الذي انتهى يبتعد باتجاه عالم آخر، كمركبة فضائية توقفت عن الوميض: كان المعشوق يضج لغطا وها هو فجأة كامد (لا يختفي الآخر متى وكيفما نتوقع). تنتج هذه الظاهرة عن قيد في خطاب العشق: لا يمكنني بذاتي (كعاشق مفتون) صياغة حكاية عشقي بكاملها: لست شاعرها (المنشد) إلا في البداية. أما نهايتها فشبيهة بموتي، هي ملك الآخرين. عليهم كتابة الرواية، كحكاية خارجية، وأسطورية.

٢ ـ مهما قيل لي ومهما كانت إحباطاتي، أتحرك دوما وأصر على ذلك، كما لو أن بإمكان الحب أن ينعم علي يوما، وأن الخير الأعظم محتمل الوجود. تكمن هنا، هذه الجدلية الغريبة التي تجعل الحب المطلق يتبع الحب المطلق دون تردد. كما لو أني من خلال الحب، أبلغ منطقا آخر (لم يعد المطلق ملزما بأن يكون منفردا) وزمنا آخر (من حب إلى حب أعيش لحظات عامودية) وموسيقى أخرى (هذا الصوت الذي لا ذاكرة له والمتفلت من أي بناء والساهي عما سبقه وعما لحق به، هذا الصوت هو موسيقى في حد ذاته). أبحث، وأبدأ، وأحاول، وأتقدم، وأجري، لكنني لا أعرف أبدا أني أنتهي: لا يقال عن طائر

الفينيق أنه يموت، بل يقال إنه يبعث من جديد (باستطاعتي إذا أن أبعث دون أن أموت).

ـ فرتر

ما إن أكتشف أني لست مشتهى وفي الوقت ذاته لا أقدم على الانتحار، يصبح التشرد العشقي محتوما. عرف فرتر أيضا هذه الحالة متنقلا من «الفقيرة ليونور» إلى شارلوت. لقد تعطلت الحركة فجأة، وهذا صحيح، لكن لو ظل فرتر على قيد الحياة، لكان كتب الرسائل نفسها من جديد إلى امرأة أخرى.

ـ فاغنر(٦٨)

٣ ـ للتشرد في الحب جوانب مضحكة: يشبه رقصة باليه تشتد وتيرتها حسب رشاقة العاشق الخائن، لكنها أيضا «أوبرا» كبيرة. حكم على الهولندي الملعون أن يتوه في البحر طالما لم يجد امرأة وفية إلى الأبد. أنا ذاك الهولندي الطائر، لا يمكنني أن أكف عن التشرد (عن الحب)، وذلك بموجب علامة قديمة رصدتني منذ طفولتي الأولى لإله خيالي، فارضة علي كلمات، قادتني إلى قول «أحبك»، من محطة إلى محطة، إلى أن يتمكن أحدهم من التقاط هذه الكلمة وإعادتها إليّ: لكن ليس باستطاعة أحد أن يتحمل الجواب المستحيل (ذا الكمال القاهر)، ويتواصل التشرد.

ـ بنجامان كونستان

٤ ـ طيلة العمر، تتشابه «الخيبات» في الحب (لأنها تأتي من الصدع نفسه). لم يعرف (يتمكن، ويرد) فلان ولا فلان آخر الاستجابة «لطلبي»، والانتساب «لحقيقتي»، ولم يعدلا قيد أنملة في نظامهما. بالنسبة لي، اكتفى الواحد بتكرار الآخر. ومع أن فلاناً هذا وذاك لايتشابهان. ومن اختلافهما، أنموذج اختلاف في منتهى التكرار، أستمد الطاقة للبدء من جديد. تشتت بعنف، شراكتهما المفتعلة

«إمكانية التنقل الدائمة» in inconstantia constans التي تحركني، دون أن أسحق كل من ألقاه في النظام العملي ذاته (أي من لا يستجيبون لطلبي): لا يضع التشرد العشاق في صف واحد، بل يميز فيما بينهم: وما يتكرر، هو الفرق. أسير هكذا، حتى نهاية المشهد، من فارق إلى آخر (الفارق هو الحالة الأخيرة في اللون التي لا يمكن تسميتها. هو الدرجة العاصية على العلاج).

«في الهدوء العاشق لذراعيك»

عناق: تبدو حركة العناق في العشق أنها تؤدي، للحظة، حلم انصهار العاشق بالمعشوق.

ـ دوبارك (٦٩)

١ ـ باستثناء الاقتران (ولنلقي بالمخيلة إلى الجحيم) يوجد هذا العناق الآخر الذي يعتبر ارتباطا ثابتا: إننا مفتونان ومسحوران: راقدان دون سبات. إننا في لذة النعاس الطفولية: إنها لحظة الحكايات، ولحظة الصوت الذي يأتي ليسكنني ويصعقني، إنها العودة إلى الأم («في الهدوء العاشق لذراعيك» تقول القصيدة التي غناها دوبراك Duparc). يتوقف كل شيء في اللحظة المحرمة والمكررة: الزمن والقانون والمحظور: لا شيء ينفد، ولا شيء يريد ذاته: تلغى كل الرغبات لأنها تبدو مبعة بأسرها.

٢ ـ إنها لحظة التأكيد. لقد انتهت بالفعل، وتحقق شيء ما: كنت في نعيم (نعمت رغباتي الملغية بالارتواء): الارتواء قائم ولا أكف عن استعادته: عبر مواربات حكاية العشق: سأتشبث بإرادة العثور، وتجديد، تناقض / انقباض العناقين.

منفى المخيلة

منفى: يقرر العاشق التخلي عن حالة العشق فيجد نفسه، بشكل حزين، منفيا من مخيلته.

ـ فرتر ـ هيغو [٧٠] ـ فرويد [٧١]

١ ـ في هذه اللحظة أتمثل فرتر وهما (في الخيال نفسه) متخليا عن فكرة الانتحار. فلم يبق أمامه سوى المنفى: ليس الابتعاد عن شارلوت (قام بذلك مرة دون جدوى) بل الانتفاء من صورتها، أو أكثر من ذلك: تجفيف هذه الطاقة الهذيانية التي نسميها المخيلة. ليبدأ حينئذ، «نوع من الأرق الطويل». إنه الثمن المطلوب: موت الصورة مقابل حياتي الخاصة.

(الشغف في العشق هذيان، لكن الهذيان ليس غريبا. يتحدث عنه الجميع، فهو الآن مدجن. الإشكال هو فقد الهذيان: في أي مكان ندخل؟)

٢ ـ في الحداد الواقعي، يبرهن لي «اختبار الحقيقة» أن المعشوق لم يعد موجودا. وفي الحداد العشقي، ليس المعشوق ميتا ولا منفيا. أنا الذي أقرر موت صورته (وربما أخفي هذا الموت عنه). يلزمني طيلة الحداد ـ هذا الحداد الغريب ـ تحمل شقاءين متناقضين: التألم من حضور الآخر (المتمادي في إيذائي رغما عنه)، والحزن لموته (لأنني، على الأقل، أحببته). فأضطرب (عادة قديمة) لمكالمة هاتفية لا تصلني، لكن يلزمني أن أقتنع بأن هذا الصمت، هو ـ على كل حال ـ غير منطقي، لأنني قررت الحداد على مثل هذا الهم: على الصورة العاشقة وحدها، مكالمتي، وطالما اختفت هذه الصورة، فالهاتف، إن رن جرسه أم لا، فإنه يستعيد وجوده التافه.

(أليست النقطة الأكثر حساسية في هذا الحداد هي ضرورة فقدي للغة ـ لغة العشق؟ انتهت عبارات «أحبك»)

ـ فرويد (٧٢)

٣ ـ يجعلني الحداد على الصورة، إذا عجزت عنه، قلقا، لكنه يجعلني حزينا إذا تمكنت من إعلانه. إذا كان منفى المخيلة هو الطريق الضروري «للشفاء»، فلا بد هنا من الموافقة على أن التقدم حزين. وهذا الحزن ليس كآبة، أو على الأقل إنه كآبة ناقصة (ليست سريرية أبدا)، لأنني لاأتهم نفسي بشيء ولست منهكا. ينتمي حزني إلى هذا الجزء من التعاسة الذي تبقى فيه خسارة المعشوق مجردة. إنه ضياع مضاعف: لا يمكنني فيه استثمار تعاستي كما في حال تألمي من العشق. في ذلك الوقت، رغبت، وحلمت، وكافحت، كان ثمة خير أمامي، مؤخر فقط، تخترقه معاكسات وقتية. أما الآن، فلا قيامة جديدة، كل شيء هادئ، وذاك أسوأ. وعلى الرغم من تبريره باقتصاد ما ـ تموت الصورة لأحيا ـ يبقى شيء من الحداد في العشق: ثمة تعبير لا يكف عن البروز: «إنها خسارة فعلا».

ـ انطوان كومبانيون

٤ ـ برهان على العشق: أضحي من أجلك بمخيلتي، كما نهدي خصلة شعر. ربما أبلغ هكذا (كما يقال على الأقل) «الحب الفعلي». إن كان ثمة تشابه بين الأزمة العشقية والعلاج بالتحليل النفسي، أعلن الحداد على من أحب كما يعلن المريض الحداد على طبيبه النفسي: أقضي على التحويل وهكذا، كما يبدو، ينتهي العلاج والأزمة. هل لاحظنا أن هذه النظرية تنسى أن المحلل النفسي أيضا يلزمه إعلان الحداد على مريضه (وإلا يتعرض التحليل النفسي لخطر عدم الانتهاء)، كذلك المعشوق، إذا ضحيت من أجله بمخيلة تزعجه، فعليه ولوج كآبة انحطاطه الذاتي. وعلي، مقابل حدادي الخاص، التنبؤ، وتحمل كآبة الآخر، وهذا ما يؤلمني، لأنني ما زلت أحبه.

ليس الحداد الفعلي ألما ناتجا عن ضياع المعشوق، إنما هو ملاحظة بقعة صغيرة جدا، ذات يوم، على غلاف العلاقة، كعلامة موت محتم: للمرة الأولى، أسيء لمن أحب، بلا قصد طبعا، ولكن دون ذعر.

٥ ـ أحاول اجتثاث ذاتي من المخيلة العاشقة: لكن المخيلة تتوقد مستترة، كالترب الذي لم يطفأ جيدا. يلتهب من جديد. ويظهر إلى العلن ما أهمل. وتدوي فجأة صرخة مديدة من اللحد الذي لم يحكم إغلاقه.

ـ فرويد [٧٣] ـ فينيكوت [٧٤]

(غيرة، وقلق، وإحساس بالتملك، وخطاب، وشهية، وعلامة. ومن جديد تلتهب الرغبة العاشقة في كل مكان. كما لو أني أريد أن أعانق، وذلك للمرة الأخيرة، وبجنون، كائنا على شفير الموت، ومن أجله سأموت: أتمنع عن الانفصال عنه)

البرتقالة

مغضب: شعور ببعض الغيرة، يتملك العاشق عندما يرى اهتمام المعشوق مأسورا، ومحولا من قبل أشخاص، أو أشياء، أو اهتمامات ما تتحرك أمام ناظريه على شاكلة منافسين ثانويين.

ـ فرتر (٧٥)

١ ـ فرتر: «كان لحبات البرتقال الوحيدة التي بقيت، والتي وضعتها جانبا، أثر ممتاز، إلا أنني كنت أشعر بوخز في القلب لرؤيتها تقدم، لمجرد اللياقة، قطعا منها إلى جارة فضولية».

يعج العالم بجيران فضوليين علي تقاسم الآخر معهم. والعالم هو تحديدا: إرغام على التقاسم. العالم (العالم اللائق) هو منافسي. يزعجني دائما المغضبون: علاقة عادية، بعد لقاء عارض تشاركنا رغما عنا طاولتنا، أو مجاورون لنا في مطعم تفتن سوقيتهم الآخر بحيث لم يعد يدرك أني أحدثه أم لا. يغوص الآخر في شيء أو في كتاب مثلا (إني أغار من الكتاب). يغضبني من وما يشوش، خلسة، العلاقة الثنائية، ويفسد الشراكة ويفكك الانتماء: يقول الناس: «وإلينا تنتمي أيضا».

٢ ـ تتقاسم شارلوت البرتقالة، لمجرد اللياقة الاجتماعية أو إذا أردنا، عن طيبة قلب. وتلك دوافع لا تسكن من روع العاشق: «أحفظ لها البرتقالات، وتتقاسمها هي مع آخرين!»، ربما عبر فرتر عن ذلك بهذه الكلمات. يظهر أي خضوع للطقوس الاجتماعية كمراعاة للمعشوق، وهذه المراعاة تفسد صورته. إنه تناقض يفتقد حلا: من جهة، يجب أن تكون شارلوت «طيبة القلب» لأنها معشوق كامل، ومن جهة أخرى، يجب ألا يكون لهذه الطيبة تأثير على إلغاء ماتمثله من امتياز بالنسبة لي. يتحول هذا التناقض إلى ضغينة

مبهمة. يحصل تشويش في غيرتي: إنها تتوجه، في آن، نحو من يغضبني، ونحو المعشوق الذي يستجيب لطلبها دون أن تظهر عليه علامات ألم ما: يضايقني الآخرون، والآخر، وذاتي أيضا (قد ينشب هنا «نزاع زوجي»).

التلاشي Fading

التلاشي: اختبار مؤلم، يبدو خلاله المعشوق، دون اتصال بأحد. ولا تكون لا مبالاته المبهمة، موجهة ضد العاشق، أو لصالح أي شخص آخر، كائن ما أو منافس معين.

١ ـ في النص، يعتبر تلاشي الصوت أمرا حسنا، تختفي الأصوات في النص المكتوب وتعود، تمحى وتتداخل، ولا نعرف من يتكلم. ثمة حديث فقط: لا وجود لصورة، ولا شيء غير اللغة. لكن الآخر ليس نصا، إنه صورة وحيدة ومنصهرة. إذا ضاع الصوت اضمحلت الصورة بكاملها (الحب مناجاة ذاتية، ومهووس، أما النص فخليط ومنحرف).

عندما يتلاشى الآخر، يقلقني، لأن تلاشيه يبدو بلا سبب ولاحدود... كسراب حزين، يبتعد الآخر وينتقل إلى اللانهاية وأنهك نفسي لإدراكه.

(في الفترة التي كان فيها الجينز الأزرق الباهت على الموضة كانت شركة أمريكية تعتز بالباهت من الجينز: it fades, fades and fades. هكذا لا يكف المعشوق عن الإغماء، وعن التلاشي: شعور بالجنون أنقى مما لو كان هذا الجنون عنيفا)

ـ بروست(٧٦)

(تلاشي مؤلم: قبل وفاة جدة الراوي بقليل، كان يغيب أحيانا بصرها وسمعها. ولا تتعرف على حفيدها. كانت تنظر إليه «بدهشة، وحذر، واستثارة»).

٢ ـ ثمة كوابيس يبدو فيها وجه الأم قاسيا وباردا. إن تلاشي المعشوق هو العودة المخيفة للأم الرديئة، والتراجع المبهم للحب، وحركة رفع اليد المعروفة عند المتصوفة: الله موجود والأم حاضرة، لكنهما فقدا الحب. لست منهارا، لكنني ملقى هناك كالقمامة.

ـ جان دو لا كروا [٧٧]

٣ ـ لا تؤلم الغيرة كثيرا لأن الآخر حي فيها. في حالة التلاشي، يبدو الآخر فاقدا لأي رغبة، ويسكنه الليل. هجرني الآخر، وتضاعف هذا الهجران بهجرانه لذاته. هكذا تكون صورته ممسوحة ومقضيا عليها: ولا يمكنني الاستناد إلى شيء، ولا حتى إلى الرغبة التي ينقلها الآخر إلى مكان آخر: أنا في حداد على شيء هو نفسه في حداد (هنا يلزمنا أن نفهم مدى حاجتنا لرغبة الآخر حتى ولو لم نكن نحن المرغوب فيهم).

ـ أوديسة

٤ ـ عندما يتلاشى الآخر، وينسحب هكذا، بسبب قلق يعبر عنه بكلمات قليلة: «لست في حالة جيدة»، تراه يتحرك، في الأقاصي، وفي الضباب. ليس ميتا، إنما حي وغير واضح، حيث تخيم الظلال. زارهن أوليس Ulysse واستدعاهن (Nekuia). كان بينهن طيف أمه. أنادي وأستدعي الآخر، والأم، بهذا الشكل، لكن لا يحضر سوى الطيف.

٥ ـ يكمن التلاشي عند الآخر في صوته. الصوت يتحمل ويسمح بإدراك ذاته، وبهذا يعلن عن حالة إغماء المعشوق، لأن الصوت يموت. إنما يكون الصوت هو ما يؤلمني في ذاته، لحتمية الموت، كما لو أنه في الحاضر ولا يمكن أن يكون سوى ذكرى. إن تغير نبرة الصوت كائن شبحي، وهو ما يصمت، وبه يعرف صوت ما، وهو تلك الحبيبة الرنانة التي تتحلل وتتلاشى. لكني، لا أعرف صوت المعشوق إلا ميتا، وفي ذاكرتي، أتذكره في باطن أذني. إنه صوت رقيق وهائل في آن، لأنه واحد من هذه الأشياء التي يتحقق وجودها بعد اختفائها.

(صوت ناعس وخاو، صوت المعاينة والحادثة البعيدة، وصوت الحتمية البيضاء)

٦ ـ لا شيء أشد إيلاما من صوت نحبه، يكون مرهقا: صوت منهك، ومضطرب، ونازف، يمكننا القول إنه صوت يأتينا من طرف العالم، وسيغوص في مياه باردة: إنه على وشك الاختفاء، كالكائن المرهق على وشك الموت: التعب هو اللانهاية نفسها: هو ما لا ينتهي من الانتهاء. صوت المعشوق هو هذا الصوت المختصر وقصير المدى، والخشن لقلة ظهوره، وشبه اللاشيء، والبعيد، يتحول في ذاتي إلى سدادة هائلة، كما لو أن طبيبا جراحا يغرز في رأسي قطيلة قطن كبيرة.

ـ فرويد (٧٨)

٧ ـ يقال عن فرويد إنه كان لا يحب الهاتف، مع انه أحب الإصغاء. هل أحس أو تنبأ بأن الهاتف هو أصوات متنافرة وأنه لا يسمح إلا للصوت الرديء ببلوغ الأذن، أي الاتصال الزائف؟ أحاول بواسطة الهاتف، أن أنكر الانفصال كالطفل المستغرق في اللعب بخيط ما، خشية أن يفقد أمه. لكن شريط الهاتف ليس أداة انتقالية مناسبة، وليس خيطا جامدا، إنه يحمل معنى، هو ليس معنى الارتباط بل معنى المسافة: صوت معشوق، ومرهق، ومسموع في الهاتف: إنه التلاشي في قلقه التام. في البداية، عندما يأتيني هذا الصوت، ويحضر ويدوم (بعناء كبير) لا أعرفه تماما. يتراءى خارجا من خلف قناع (يقال، كان للأقنعة في التراجيديا الإغريقية وظيفة سحرية: تمنح الصوت مصدرا جهنميا، وتشوهه وتغربه وتجعله ينبعث من باطن الأرض). والآخر موجود فيه على أهبة الرحيل. إنه يرحل مرتين: مرة بصوته ومرة بصمته، لمن الحديث؟ كلانا نصمت سويا: ازدحام فراغين. سأهجرك، هذا ما يقوله الصوت عبر الهاتف في كل لحظة. (٧٩)

ـ بروست (٨٠)

(حادثة قلق يعيشها الراوي عند بروست عندما يتصل بجدته: القلق من الهاتف: دليل العشق الحقيقي)

٨ ـ يرعبني كل ما يفسد الصورة، يرعبني إذن تعب الآخر: إنه أكثر الأشياء المنافسة قساوة. كيف يمكن مكافحة التعب؟ أرى تماما أن الرباط الوحيد المتبقي، أي هذا التعب، يجتث الآخر منه، بإرهاق، قطعة ليقدمها لي. لكن ما العمل برزمة التعب الملقاة أمامي؟ وما يعني هذا العطاء؟ هل هو دعني؟ أم التقطني؟ لا أحد يستجيب لأن ما يعطى هو تحديدا ما لا يستجيب.

ـ بلانشو (٨١)

(لم أقرأ في رواية عشق ما، عن شخصية مرهقة. كان علي انتظار بلانشو Blanchot كي يكلمني أحد ما عن التعب)

أخطاء

أخطاء: في مناسبات طفيفة من الحياة اليومية، يعتقد العاشق أن المعشوق افتقده، فيشعر بالذنب.

١ ـ «ما إن بلغا المحطة...، لاحظ على لوحة، موقع عربات الدرجة الثانية وعربة المطعم. لم يتفوه بشيء. تراءت له العربات، بعيدة، في مقدمة القطار، وفي نهاية رصيف المحطة المنحني، ولم ينتبه لمرافقة فلان حتى العربات. فكر في أن ذلك يشبه الجبن، وأنه خضوع يراعي قانون شركة السكك الحديدية: أليس احترام التعليمات والخشية من التأخر والارتباك في محطة قطار هي صفات الكهول، المتقاعدين؟ وما هم لو ضاع؟ كم يبدو سخيفا الركض في محطة القطار، كمثل هؤلاء الناس الذين يتأرجحون، تحت رزم كثيرة! مع ذلك، هذا ماحصل: إذ اجتاز القطار المحطة وتوقف بعيدا جدا. رآه فلان بسرعة وجرى راكضا. وفعل مثله بعض شبيبة، في إجازة، وفي «مايوه» البحر. وعندها لم يعد يرى، إلا في البعيد مؤخرة العربة الأخيرة. لا إشارة (لم يكن ذلك ممكنا) ولا وداع. لم يسر القطار. وهو، لم يجرؤ على الحركة، ولا مغادرة رصيف المحطة، علما بأنه لا فائدة من البقاء. إنه نوع من القيد الرمزي (القيد المتين لرمزية صغيرة) يفرض عليه البقاء هنا، طالما أن القطار في المحطة (وفلان داخله). ظل واقفا كالغبي، لا يرى شيئا عدا القطار البعيد، ولا يراه أحد على رصيف محطة خاو، نافذ الصبر متمنيا انطلاق القطار. لو بادر وانصرف قبل القطار، لكان على خطأ، ولأزعجه هذا الخطأ مدة طويلة».

ـ كورتزيا

٢ ـ كل صدع في التعبد خطأ: إنها قاعدة cortezia. يحدث هذا الخطأ كلما أخطط لحركة بسيطة استقلالية عن المعشوق. وكل مرة أحاول فيها أن أتحمل (حسب نصيحة الجميع)، بهدف إلغاء الاستعباد،

أشعر بالذنب. وللمفارقة، يكمن ذنبي في تخفيف الثقل، وفي الحد من الضيق الهائل لتعبدي، أي باختصار «بالنجاح» (حسب الناس). إن ما يخيفني، إجمالا، هو شعوري بالقوة، وقدرتي على التحكم (أو حركتها البسيطة) هي التي تجعلني مذنبا.

ـ نيتشيه

٣ ـ لاحظ نيتشيه أن أي وجع، وأي تعاسة، قد زورتهما فكرة خاطئة: «حرمنا، نحن، الوجع من براءته». لا يكف الحب الشغف (الخطاب العشقي) عن السقوط في التزوير. علما أنه يوجد في هذا الحب إمكانية وجع بريء وتعاسة بريئة. لو كنت وفيا للمخيلة البحتة، ولم أعد إنتاج الثنائي الطفولي، وألم الطفل المفصول عن أمه، لما اتهمت من يعذبني، ولكنت أكدت حضور الألم. هكذا يمنح صك براءة الولع: ليست تبرئة، بل إنها رفض للخطأ بكل بساطة. قد يكون العاشق بريئا كالأبطال الساديين. للأسف، فإن ألمه موجه عادة بصنوه، أي الخطأ: أخشى الآخر «أكثر مما أخشى أبي». [٨٢]

«أيام مختارة»

عيد: يعيش العاشق أي لقاء بالمعشوق كانه عيد.

- لا كان

١ - العيد هو ما ينتظر، وهو ما أنتظره من الحضور الموعود، إنه إنذار بالملذات لا شبيه له، واحتفال. أبتهج كالطفل الذي يضحك لرؤية من يزف حضورها وحده فيضا من الاكتفاء: سأجد أمامي، ومن أجلي، «مصدر النعم كلها».

- فرتر (٨٣) (٨٤)

«أعيش أياما سعيدة كتلك التي يحفظها الله لمن يصطفي، وليفعل بي ما يشاء. لن يمكنني القول إني لم أتذوق الأفراح، أنقى أفراح الحياة»

٢ - «هذه الليلة - أرتجف لقول ما حصل! - ضممتها بين ذراعي، وشددتها إلى صدري، وأوسعت، تقبيلا، شفتيها اللتين كانتا تهمسان لي بكلمات الحب، وغرقت عيناي في نشوة عينيها! يارب، هل تعاقبني لو شعرت دوما بسعادة سماوية، وأنا أذكر أفراحها المتقدة وأعيشها في أعماق كينونتي!»

- جان لوي بوت

إن العيد للعاشق، وللخيالي، ابتهاج وليس انفجارا: أتلذذ بالعشاء، وباللقاء، وبالحنان، وبالوعد الأكيد باللذة: «إنها طريقة عيش فوق الهاوية».

«أفلا يمثل لك شيئا أن تكون عيدا لشخص ما؟»

مجنون أنا

مجنون: العاشق تخترقه فكرة أنه مجنون أو أنه أصبح مجنونا.

١ ـ مجنون أنا ليس لأنني عاشق وليس لأنني أستطيع أن أتفوه بذلك، صورتي مزدوجة: أشعر بالحمق في قرارة نفسي (أعرف هذياني) وبأنني لست سويا في نظر أولئك الذين أحدثهم عن جنوني بتعقل. إنني أعي تماما هذا الجنون وقادر على التحدث عنه.

ـ فرتر[٨٥]

٢ ـ نظن العاشق مجنونا، ولكن هل يمكننا أن نتخيل مجنونا عاشقا؟ كلاّ! فليس لي الحق إلا في جنون واحد، جنون هزيل وناقص ومجازي: هو الحب يجعلني كالمجنون دون أن يمكنني من التواصل مع ما يفوق الطبيعة، فليس لدي شيء مقدس. إن جنوني هو مجرد غباء، إنه سطحي وخفي، جيرته الثقافة: لا يخيف. (اكتشف بعض الأشخاص الرزينين فجأة، أن الجنون قائم، وممكن، وقريب في حالة العشق نفسها: جنون يغرق فيه العشق نفسه).

٣ ـ منذ مائة عام يعرف الجنون (في الأدب) بأن: «الأنا هو الآخر». فالجنون هو تجربة فقدان الشخصية. بالنسبة لي كعاشق يتمثل الأمر خلافا لذلك تماما: ما يجعلني مجنونا هو تحولي لعاشق وعدم تمكني من الحيلولة دون ذلك. فأنا لست شخصا آخر، وهذا ما أتحسسه بهلع.

(قصة زن Zen : في القيظ الشديد، فيما كان كاهن منشغلا بتجفيف نباتات الفطر سأله أحدهم: «لماذا لا تطلب من شخص آخر القيام بذلك؟» أجاب: «الآخر ليس أنا. وأنا لست الآخر. فليس بإمكان الآخر القيام بعملي. عليّ أن أقوم به بنفسي، عليّ أن أجفف نباتات الفطر بنفسي»)

أنا، دائما، ذاتي، وهنا يكمن جنوني: أنا مجنون لأنني متعايش مع ذاتي.

ـ سان أوغوستين

٤ ـ مجنون، هو كل من يفتقد سلطة ما. أفلا تستثير السلطة العاشق؟ مع أن الامتثال سمتي: إنني مستعبد وأريد أن أستعبد. أشعر على طريقتي الخاصة برغبة التسلط Libido dominandi: أفلا أملك أسوة بالأنظمة السياسية، خطابا جيدا وقويا، ومتماسكا وبليغا؟ ومع ذلك، فهنا تكمن فرادتي. فالليبيدو لديّ سجين بصورة مطلقة: أنا لا أسكن حيزا آخر غير المبارزة العشقية: لا يسكنني شيء من الخارج ولا مقدار ذرة، إذن، أفتقد نزعة التجمع: مجنون أنا. ليس لأنني فريد من نوعي (إنها خدعة سخيفة من خدع الامتثال)، بل لأنني منقطع عن كل نزوع اجتماعي. إذا كان الآخرون ـ وبدرجات متفاوتة ـ يكافحون من أجل شيء ما، فأنا لست مكافحا للحصول على أي شيء، لست جندي جنوني الخاص: أنا لاأجنح إلى الاشتراكية (مثلما يقال عن كائن آخر هو لا يجنح إلى الرمزية).

(ربما علينا التسليم هنا بالانقطاع الفريد الذي يفرق، عند العاشق، بين إرادة التسلط التي تسم طبيعة قوته، وإرادة القدرة التي يفتقر إليها)

«مرتبك المظهر»

ضيق: مشهد يشارك فيه العديد ويضغط المضمر في العلاقة العشقية، مثيرا ارتباكا خفيا.

ـ فرتر[٨٦]

١ ــ (قبيل انتحاره)، كان فرتر يتشاجر مع شارلوت، لكن لبرهة بسبب وصول ألبير. سكت الجميع وأخذوا يذرعون الغرفة ذهابا وإيابا، مرتبكين، ويحاولون التحدث في موضوعات تافهة لا تلبث أن يتساقط الواحد منها تلو الآخر. الموقف مشحون. ولكن بماذا؟ بنظرة الواحد إلى الآخرين من خلال دوره (كزوج، وكعاشق، وكمحط رهان) دون أي اعتبار لهذه الأدوار خلال الحديث. إن ما لا يطاق هو المعرفة المكتومة: أعرف، أنك تعرف، بأنني أعرف: هذه هي صيغة الارتباك العامة، خفر أبيض، جليدي، يتخذ رمزا (تفاهة الأحاديث) مفارقة: المضمر في الكلام كعارض من حالة الوعي.

٢ ــ في هذا المقهى، تجمع الصدفة بعض الأصدقاء: كثير من التأثر. الموقف صعب. على الرغم من تورطي به وهذا ما يؤلمني، أعيشه كمشهد، كلوحة متقنة ومنظمة (من إعداد غروز مع بعض الانحراف)، ازدحمت فيها المعاني، أقرؤها، أتابعها في كل خفاياها، أراقبها، وأحل رموزها. أستمتع بنص، غاية في الوضوح، لكونه لا يقول شيئا. كل ما أفعله هو أنني أرى ما يقال، كما في السينما الصامتة. وينتابني (وهنا التناقض) نوع من الانبهار المنبه: أنا مشدوه بهذا المشهد ويقظ جدا: يشكل انتباهي جزءا مما يمثل، ليس للمشهد إطار ومع ذلك أتمكن من قراءته، لا خشبة، إنما مسرح دون حدود. هذا ما يستدعي الشعور بالارتباك، أو بالنسبة للبعض، المنحرفين، شعورا بالتمتع.

الغراديفا

«الغراديفا»: اسم مستعار من كتاب جانسن Jensen الذي حلله «فرويد»، ويشير إلى صورة المعشوق بمقدار استعداده لمشاركة العاشق هذيانه كي يساعده على التخلص منه.

ـ فرويد (٨٧)

١ـ بطل «الغراديفا» عاشق مفرط في عشقه: يهذي بما يكتفي الآخرون بالتعبير عنه. تدرك «الغراديفا» القديمة، أي صورة المعشوق دون أن يعرف ذلك، كشخصية حقيقية: وهنا يكمن هذيان العاشق. كي يتخلص العاشق من هذيانه، تقبل الغراديفا الانخراط في لعبته. وهي تحرص بداية على عدم تحطيم أوهامه فورا، وعلى عدم إيقاظ الحالم فجأة من أحلامه، وتسعى لتقريب الخرافة من الواقع، وتأخذ بذلك تجربة العشق شيئا فشيئا دور العلاج النفسي.

٢ ـ «الغراديفا» هي صورة خلاص ما، وهي نهاية سعيدة، هي «أومنيد» عطوفة، وخيرة. وكما أن «الأومنيد» ليست سوى «الأورنيه» القديمة، آلهة التنكيد، فإن في حقل العشق أيضا «غراديفا» سيئة. يطيب للمعشوق ـ ولو بشكل غير واع، ولأسباب تنتج ربما عن عصابه الخاص ـ أن يغرقني في هذياني، أن ينمي جرح العشق في داخلي: تماما كما يفعل أهالي المصابين بالفصام عندما ـ كما يقال ـ لا يكفون عن التسبب في تفاقم وضع أطفالهم من خلال تدخلاتهم الصراعية الصغيرة، يحاول الآخر أن يجعلني مجنونا. فهو يسعى مثلا، لوضعي في حالة تناقض مع ذاتي (وهذا ما يؤدي إلى شل كل تعبير في داخلي)، أو يسعى لتعاقب كل من حالات الإغواء والحرمان (وهذا من طبيعة العلاقة العشقية). إنه ينتقل، دون تبليغ، من حالة إلى أخرى، من الحنان الحميم، والمتواطىء، إلى اللامبالاة، والصمت، والانصراف، أو بطريقة أكثر دقة ـ وليست أقل مهانة ـ يتفنن في قطع الحديث

بالانتقال فجأة من موضوع جدي (يهمني) إلى موضوع تافه، وإظهار الاهتمام في أثناء حديثي، بشيء آخر غير ما أقوله. باختصار لا يكف الآخر عن إعادتي إلى مأزقي: فلا أستطيع الخروج منه أو الاستقرار فيه تماما كالكردينال «بالو» الذي سجن في قفص دون أن يستطيع الوقوف فيه أو التمدد في داخله.

ـ فرويـــد

٣ـ كيف يمكن لمن أسرني، ووضعني في شباكه، أن يفك أسري وأن يحل شباكي؟ بالرقة. أهين مارتان فرويد الصغير خلال حفلة تزلج. استمع إليه والده وحل عقده الواحدة تلو الأخرى، كما يفك أسر حيوان وقع في شباك صياد: «برقة وحنان، فك عقد الشباك، الواحدة تلو الأخرى، دون أن يظهر أي عجلة في أمره، مقاوما بصبر انتفاضات الحيوان الصغير الساعي لتحرير نفسه، حتى توصل للتخلص منها جميعها وتمكن الحيوان من الفرار ناسيا كل ما يحيط بهذه المغامرة».

٤ ـ سنقول للعاشق، أو «لفرويد»: كان من السهل على «الغراديفا» المزورة أن تتوغل قليلا في هذيان عاشقها، بما أنها تعشقه أيضا. أو بالأحرى، اشرح لنا هذا التناقض: من جهة، ترغب «زوييه» في «نوربير» (تود زواجه) لكونها تحبه، ومن جهة أخرى، وهذا أمر فادح بالنسبة للعاشق، تسيطر «زوييه» على مشاعرها، ولا تهذي، لأنها قادرة على التصنع. فكيف يمكن إذن، لزوييه أن «تحب» و«تكون عاشقة» في آن؟ ألا يعتبر هذان المشروعان مختلفين الأول صحي والثاني مرضي؟

ـ فينيكوت

بين الحب والعشق صلات صعبة: فإذا كان من الصحيح أن العشق لا يشبه أي أمر آخر (إذ تمنح نقطة من العشق ـ محللة في علاقة

صداقة عادية ـ للصداقة رونقا صارخا وتجعلها فريدة من نوعها: أعلم فور ا بأن في علاقتي بفلان... أو فلان... ، مهما كنت حذرا، ثمة عشق قائم)، وصحيح أيضا، أنه في حال العشق، ثمة حب: أريد التملك بشراسة، كما أتقن فن السخاء. من بإمكانه النجاح في هذه الجدلية؟ من سوى المرأة يستطيع ذلك، لكونها تتجه فقط نحو... العطاء؟ فإذا كان بمقدور عاشق ما أن يحب، فذلك بمقدار مايستطيع أن يتأنث، ليلتحق بفئة الشهيرات من العاشقات، الطيبات. ولعل، لهذا السبب، نوربير يهذي، وزوبيه تحب.

ثوب أزرق وصدرة صفراء

ثوب. كل تأثر يحدثه، أو يرعاه، لباس ارتداه العاشق خلال اللقاء العشقي، أو يرتديه لإغواء المعشوق.

ـ ليتري

١ ــ لموعد يستثيرني، أعتني جدا بحمامي، ولا تعني كلمة الحمام التبرج فقط. إذا تخلينا عن معناها المتبذل، فهي تشير إلى «الاستعدادات التي يخضع لها المحكوم بالإعدام قبل سوقه إلى المشنقة»، وهي تعني في اللغة الفرنسية الغلاف الدهني الشفاف الذي يغلف بعض قطع اللحم عند الجزار. وكأنه في ختام كل «تواليت»، تؤدى في حالة الهيجان الذي تثيره، هناك دائما، الجسد المقتول، والمطيب، والملمع، والمزين على شاكلة الضحية. عندما أرتدي ثيابي، فإنني أجمل ما سيحبط من الرغبة.

ـ الوليمة (٨٨)

٢ ــ يتوجب علي أن أشبه من أعشق. أفترض (وهذا ما يمتعني) تطابقا في الجوهر بيني وبين الآخر. صورة / تقليد: أقلد الآخر في جل الأشياء، أريد أن أكون الآخر، وأريده أن يكون ذاتي، كما لو أننا متحدان، يحتوينا الجلد نفسه، واللباس ليس سوى الغلاف الناعم لهذه المادة المندمجة والمكونة لمخيلتي العاشقة.

ـ فرتر (٨٩)

٣ ــ فرتر: «تكبدت الكثير من العناء قبل أن أقرر، أخيرا، الكف عن ارتداء الثوب الأزرق البسيط الذي لبسته عندما راقصت «لوته» للمرة الأولى، لقد أصبح باليا. غير أني طلبت أن يصنع لي مثيلا

له...»، ففي هذا الثوب (ثوب أزرق وصدرة صفراء)، يريد فرتر أن يدفن، وفي هذا الثوب نجده يحتضر في غرفته.

ـ لاكان

كان فرتر يتنكر في كل مرة يلبس هذا الثوب (مات أيضا مرتديا إياه). بماذا كان يتنكر؟ على شكل عاشق مفتون: يستعيد، بشكل سحري، لحظة الافتتان، أي اللحظة التي صعق خلالها بالصورة. حزمه الثوب الأزرق بشكل أزال العالم من حوله: لا شيء سوانا نحن الاثنان: بهذا الثوب صنع فرتر لنفسه جسد طفل، دون أي شيء آخر بعده. وهذا الثوب الشاذ، ارتداه في سائر أنحاء أوروبا، كل المعجبين برواية فرتر، تحت شعار «اللباس على طريقة فرتر».

تماهيـــات

التماهي. يتماهى العاشق بشكل مؤلم مع أي شخص (أو شخصية) تشغل الموقع نفسه في بنية العشق.

ـ فرتر (٩٠)

١ ـ يتماهى فرتر مع كل عاشق تائه: إنه المجنون الذي يحب شارلوت ويروح في عنفوان الشتاء ليقطف لها الورود. إنه الفتى العاشق لأرملة، وقاتل غريمه، يسعى إلى التماس الرحمة له، دون أن ينجح في إنقاذه من التوقيف: «لا يمكن لشيء أن ينقذك أيها البائس، لا يمكن لشيء أن ينقذنا». ليس التماهي محاباة نفسية، بل عملية بنيوية محضة: أنا من يشغل ذات المكان الذي أشغله.

٢ ـ ألتهم بنظري كل شبكة عشقية، وأحدد المكان الذي يمكن أن أشغله لو كنت جزءا من هذه الشبكة. لا أرى تشابها بل مماثلة: ألاحظ مثلا، أنني أمثل بالنسبة لفلان... ما يمثله فلان آخر... لغيره....كل ما يمكن أن يقال لي عن الفلان الآخر يصيبني في الصميم، على الرغم من عدم اكتراثي بشخصه وحتى عدم معرفتي. فأنا أسير مرآة متنقلة تلتقطني حيثما توجد بنية مزدوجة. ثمة ماهو أكثر سوءا: إذ من الممكن أن يعشقنيْ من لا أعشق. وبدلا من أن تساعدني هذه الحالة (بما تتضمنه من تشجيع أو ما يمكن أن تشكله من تعويض)، فإنها تؤلمني: أرى نفسي في الآخر الذي يعشق دون أن يكون معشوقا، من خلاله أتبين دلالات شقائي نفسها، لكني هذه المرة، عامل الشقاء النشط: أجد ذاتي، ضحية وجلادا في آن.

(بهذا التماثل، تسوق رواية العشق)

ـ فرتر (٩١)

٣ ـ فلان، يتملقه ويشتهيه آخرون غيري. أضع نفسي مكانهم.

يحتل فرتر مكان هنرتش، مجنون الورود الذي أحب شارلوت بجنون. فأتخيل علاقة البنية هذه (ثمة نقاط موضوعة في نظام حول نقطة معينة) على صعيد الشخصية: بما أني وهنريتش نحتل المكان نفسه، فإنني لا أتماهي مع مكان هنريتش وحسب، بل مع صورته أيضا. يتملكني هذيان: أنا هنريتش! يؤلمني، بشكل مضاعف، هذا التماهي الشامل بين كل الذين يحيطون بالآخر، ويستفيدون منه مثلي: أشعر أن التماهي يجردني من أهميتي (أجد نفسي مختزلا في هذه الشخصية)، كما أشعر أنه يقلل من أهمية الآخر الذي يستحيل رهانا جامدا، متأرجحا، في دائرة متنافسين. حيث يبدو كل واحد، بوصفه مماثلا للآخرين، يصيح بعبارة: إلي! إلي! كفريق من الأطفال يتنازعون الكرة، أو خرقة رثة أو أي شيء آخر، أي باختصار، يتنازعون التعويذة التي ألقيت إليهم، ليمتلكها من يلتقطها.

لا تراعي البنية أحدا، فهي إذن، مخيفة (كبيروقراطية) لا نستطيع أن نسترحمها وأن نقول لها مثلا: «انظري كم أنا أفضل من فلان...» لتجيب بلا رحمة: «أنت في موقع فلان إذن أنت فلان نفسه». ليس باستطاعة أحد المرافعة ضد البنية.

ــ فرتر ـ بروست (٩٢)

٤ ــ يتماهى فرتر مع المجنون، ومع الشاب الخادم. وأنا القارىء، أستطيع أن أتماهى مع فرتر. تاريخيا، تماهى آلاف الأشخاص مع فرتر، وتألموا، وانتحروا، وتزيوا بزيه، وتطيبوا، وكتبوا كما لو أنهم فرتر، (أغاني لطيفة، أغاني مأساوية، وعلب ملبس، وحلقات أحزمة، ومراوح، وعطور. كل هذا على طريقة فرتر). تربط سلسلة من المعادلات، طويلة وواحدة، مختلف عشاق العالم. في نظرية الأدب، لم يعد لـ«الانعكاس» (انعكاس القارىء على الشخصية الأدبية) وجودا في أيامنا هذه: ومع ذلك، فإنه سجل القراءات الخيالية الخاص: عند قراءتي قصة حب، لا يكفيني القول بأنني

أعكس نفسي في شخصية العاشق، هذا لأنني ألتحم بشخصية العاشق (العاشقة)، وأسجن نفسي مع هذه الصورة في سوار الكتاب نفسه (الكل يعلم بأن قصصا كهذه تقرأ في حالة انزواء، وانفصال، وتيهان، ولذة: أي في بيوت الخلاء).

الصور

صورة: في حقل العشق، أنكى الجروح يأتي مما نراه أكثر مما يتنامى إلى علمنا.

١- «فجأة، برجوعهما إلى الملبس، رآهما وهما في حديث عشق، أحدهما منحيا على الآخر»

الصورة تقتطع: هي صافية وواضحة شأنها شأن الرسالة، هي رسالة ما يوجعني، مدققه وكاملة ومتقنة كل الاتقان ونهائية فهي لاتترك لي أي مكان: فانا مستبعد منها كما هو الشأن بالنسبة إلى المشهد البدائي، الذي لا يوجد ربما إلا بقدر ما هو مقتطع من دائرة القفل. إليكم أخيرا تعريف الصورة، أي صورة، الصورة هي ما وقع استبعادي منه.

خلافا لتلك الرسوم المرمزة حيث يرسم الصياد بشكل خفي في عشوائية الأوراق الكثيفة فأنا لست واردافي المشهد: فالصورة إذن، لا تحتوي على لغز.

ــ فرتر(٩٣)

٢ ــ الصورة نذير شؤم لما لها من كلمة الفصل، لا يمكن لأي معرفة أن تناقضها، أن تدبلجها أو أن تضبطها. يعلم فرتر بأن شارلوت هي خطيبة ألبير، ومع ذلك، لا يؤلمه الأمر فعليا، لكن «تعتري القشعريرة كامل جسده عندما يحتضن ألبير قامتها الرشيقة». يفكر فرتر: شارلوت ليست لي. لكن مع ذلك، تقول الصورة أمامه: ألبير يسرقها مني.

٣ ــ الصور المستبعد أنا منها قاسية جداً، ولكن (وبتحوّل مفاجىء) ينعكس وجودي أحيانا في الصورة. بابتعادي عن المقهى حيث علي أن أترك الآخر بصحبة أحد ما، أرى نفسي أسير وحيداً، متقوقعا في

الشارع المقفر. إنني أحول استبعادي إلى صورة، ينعكس فيها غيابي كما في مرآة، إنها صورة حزينة.

ـ كاسبار دافيد فريدريش [٩٤]

٣ـ تبين لوحة رومانسية، تحت أضواء قطبية، ركام أنقاض متجمدة. فلا بشر ولا شيء في هذا المكان المقفر. يكفي أن أكون فريسة الحزن العشقي، ليستدعيني هذا الفراغ للسقوط. أرى نفسي فيه كتمثال صغير، قابع على إحدى هذه الأنقاض، منسي إلى الأبد. يقول العاشق: «أشعر بالبرد فلنعد»، ولكن ليس ثمة سبيل، فالمركب محطم. هناك برد خاص بالعاشق: حالة برودة صغير (الإنسان والحيوان) المحتاج لدفء الأمومة.

٤ ــ تجرحني أشكال العلاقة وصورها، أو بالأحرى ما يسميه الآخرون شكلا، أشعر بوطأتها. الصورة ــ كالمثل للمصاب بالهوس ــ هي الشيء نفسه. العاشق إذن، فنان وعالمه مقلوب، طالما أن كل صورة فيه هي نهاية بذاتها (لا شيء بعد الصورة).

غير المدرك. يجتهد العاشق ليفهم ويعرف المعشوق «بحد ذاته» بطباعه ونفسيته وعصابه، بشكل مستقل عن المعطيات الخاصة بالعلاقة العشقية.

١ ــ أجد نفسي أسير التناقض التالي: فمن جهة، أعتقد بأنني أعرف الآخر أكثر من معرفتي لأي كان، وأؤكد له ذلك مزهوا «أنا أعرفك، ولا أحد يعرفك أكثر مني!». ومن جهة ثانية، تسيطر علي مسلمة مفادها: أن الآخر عصي على الفهم، لا يمكن معاينته أو الإمساك به. لا يمكنني كشف كنهه، أو التوغل في أصوله، وفك رموزه. من أين أتى؟ من هو؟ أرهق نفسي دون أن أعرف ذلك أبداً.

(من كل الذين كنت أعرفهم، كان فلان بالتأكيد أكثرهم غموضا، وهذا لجهلنا برغبته: ألا تعني معرفتنا بشخص ما أننا نعرف رغبته؟ عرفت فورا مجمل رغبات فلان آخر. كان يبدو لي وكأنه شديد الوضوح، وكنت أميل لحبه ليس بتأثير الخوف، بل بكثير من التسامح، تماما كما تحب أم طفلها)

نقولها بشكل معاكس: «لا أتمكن من معرفتك» تعني: أنني «لن أعرف أبدا ما تفكر فيه بشأني». لا يمكنني حل رموزك لأنني لا أعلم كيف تحل أنت رموزي.

ــ أندريه جيد (٩٥)

٢ ــ أن تستهلك نفسك، أن تكافح من أجل موضوع عصي الفهم لهي عبادة محضة. أن أجعل من الآخر لغزا يصعب حله وتتوقف عليه حياتي يعني أن أكرسه إله. لن أتمكن قط من الإجابة على السؤال الذي يطرحه الآخر علي، فالعاشق ليس أوديب. لن يبقى لي إذن

سوى أن أحول جهلي إلى حقيقة. ليس صحيحا أنه إذا أحببنا الآخر أكثر فهمناه بشكل أفضل. ما يحصل عليه الحب مني هي فقط هذه الحكمة: ليس الآخر موضوعا للمعرفة، وليست (عدم شفافيته) حاجبة لسر ما، بل هي بداهة تختفي خلفها لعبة الظاهر والماهية. فتأتيني الرغبة حينئذ في أن أحب بعمق شخصا مجهولا، يظل مجهولا إلى الأبد: حركة صوفية: أبلغ معرفة اللامعرفة.

٣ ـ وأيضا: عوضا عن معرفة الآخر «ماهيته» أستدير نحو ذاتي: «ماذا أريد أنا من معرفتك؟» إلام يمكنني أن أصل إذا ما حاولت أن أعرفك كقوة، وليس كشخص؟ وإذا ما عرفت نفسي كقوة أخرى مقابل قوتك؟ يقودنا هذا إلى أن: الآخر خاصتي يمكن تعريفه فقط بمقدار ما يمنحني من ألم ولذة.

استقراء. المعشوق مشتهى لأن ثمة من قال للعاشق إنه قابل للاشتهاء: مهما كانت خصوصية الرغبة العشقية فإنها تكتشف بالاستقراء.

ـ فرويد [96] ـ لا روشفوكو [97] ـ ستندال [98]

١ ـ قبيل وقوعه في حالة العشق، التقى فرتر خادما شابا أخبره قصة ولعه بأرملة: «لاحقتني صورة هذا الوفاء، وذاك الحنان أينما حللت، وكأني احترقت بذات اللهيب، تراني سقمت وهلكت بذاتي». وبعدها لم يعد أمام فرتر سوى عشق شارلوت. إذ حددت له شارلوت قبل أن يراها، خلال حديث صديقة مجاملة، في السيارة التي أقلتهما إلى حفل الرقص عن جمال لوت، تحددا مسبق. الجسد الذي سيعشق، وأدارته عدسة التصوير، أخضعته لسيطرتها، فقربته، وكبرته، ودفعت بعين العاشق ليلتصق بها: أليس هو ذلك الشيء البراق الذي أبدعته يد حاذقة، تلوح لي به، وسيبهرني ويأسرني؟ تنطلق هذه «العدوى العاطفية» وهذا الاستقراء من الآخرين، من اللغة، من الكتب، ومن الأصدقاء: ليس هناك عشق من الأصل. (ثقافة العامة هي آلة للدلالة على الشهوة: وكأنها تقول للعاشق: انظر ما يمكن أن يثير اهتمامك، وكأنها تعلم أن الرجال عاجزون عن العثور بأنفسهم عمن يشتهون).

«تكمن صعوبة المغامرة العشقية في إرشادي إلى ما أشتهي ومن ثم في الانصراف عني!»: وفي حالات عديدة، أعشق امرأة يحبها أعز أصدقائي: بداية، كان كل غريم سيدا، ومرشدا، ودليلا، ووسيطا.

ـ فينيكوت

٢ ـ كي أثير مكامن شهوتك يكفي أن أحرمك منها قليلا. (هذا

إذا صح القول إن لا شهوة بلا محرّمات). يرغب فلان في أن أكون إلى جانبه وأن أدع له بعض الحرية في آن: مرنا، ممتنعا أحيانا، لكن قريبا منه: من جهة، يجب أن أكون حاضرا كمحرّم عليه (لا تطيب الشهوة من دون تحريم)، ومن جهة أخرى، يجب أن أبتعد في لحظة تكوّن الشهوة، كي لا أضيق عليها: علي أن أكون بمثابة الأم الطيبة (ملاذاً وخلاصاً) التي يلعب الطفل بالقرب منها وهي تخيط بهدوء. تلك هي بنية الثنائي «الناجح». قليل من المحرّمات وكثير من اللعب. أن ندل على الشهوة ومن ثم نتركها، على غرار أهل بلد لطفاء، يدلّونك على الطريق دون أن يصرّوا على اصطحابك.

المخبــــر

المخبر. صورة ودية تبدو وكأن لها دورا ثابتا في إيذاء العاشق، وذلك بتزويده، عفويا، بمعلومات عادية عن المعشوق، تؤدي إلى تشويه صورته لدى العاشق.

أندريه جيد ـ بروست

١ ـ يشكل «غوستاف»، «ليون» و«ريشار» شلة، و«أوربان»، «كلوديوس»، «أتيان»، و«أرسول» شلة أخرى، كما يشكل «أبل»، و«غونتران»، و«أنجيل»، و«هوبار» شلة أخرى أيضا. (أستعير هذه الأسماء من رواية Paludes). وعليه، يتعرف ليون، في أحد الأيام، على أوربان الذي يتعرف بدوره على أنجيل التي تعرف بشكل بسيط ليون... إلخ. هذا ما يشكل كوكبة من الأسماء. فكل شخص مدعو لأن يقيم علاقات مع نجمه الأبعد، وأن يحدثه عن الآخرين: ينتهي كل شيء بالتصادف (إنها حركة «البحث عن الزمن الضائع» بما هي خليط هائل، وشبكة هزلية). إن الصداقة المتسمة فقط باللياقة الاجتماعية معدية: يلتقطها الجميع كمرض. فلنفترض الآن، بأنني ألقي في داخل هذه الشبكة، بذات مؤلمة، ومتعطشة لإقامة مساحة عازلة، عذراء (لم يمسها أحد)، بينها وبين الآخر، ومعينة، ينتج عن ذلك، تلقي نشاطات هذه الشبكة، وحركة المعلومات فيها، وافتتانها، ومبادراتها على أنها أخطار . وفي وسط هذا المجتمع المصغر، الشبيه بقرية اتنية وبملهاة خفيفة، وببنية عائلية وملهاة هزلية، يحتل المخبر حيزا، وينهمك في قول كل شيء لكل الناس.

فالمخبر، الساذج أو المنحرف، له دور سلبي. رغم أهمية الرسالة التي ينقلها لي (كمرض)، فإنه يحيل الآخر خاصتي إلى مجرد آخر. تجدني مضطرا للإصغاء إليه (لا أستطيع أن أظهر استيائي)، ولكنني أجهد نفسي لأجعل من إصغائي إليه أمرا لا مباليا، باهتا، ومهملا.

ــ بونويل[٩٩]

٢ ــ إن ما أريده هو كون صغير (بزمنه ومنطقه الخاص) نسكنه «نحن الاثنين»، («نحن الاثنين» هو عنوان مجلة عاطفية). يشكل كل ما يتأتى من الخارج تهديدا: إما بشكل ملل (إذا ما كنت مضطرا للعيش في مكان يغيب عنه الآخر)، أو بشكل جرح (إذا ما نقل الناس من حولي كلاما يفشي سرا عن الآخر).

بإعطائي معلومات تافهة عن من أعشق، يكشف لي المخبر سرا. ليس سر ا عميقا، وإنما مصدره الخارج: خارج الآخر هو ما كنت أجهله. ترفع الستارة مقلوبة. ليس على مشهد حميم خاص، بل على صالة عامة. تؤلمني المعلومات مهما كان فحواها: يهبط علي جزء من الواقع باهتا وقاسيا. العشق من الرقة بحيث يكون لكل أمر، مهما كان، مظهر عدائي: إن بعضا من لفظة «العلم»، حتى ولو كان مبتذلا، يقتحم المخيلة.

«لا يمكن الاستمرار»

ما لا يطاق: ينفجر الشعور بتراكم آلام العشق عبر الصرخة: «لايمكن الاستمرار».

ـ فـرتر (١٠٠)

١ ــ في خاتمة الرواية، ثمة كلمة تعجّل بانتحار فرتر، فتدرك شارلوت (ولها مشاكلها أيضا) أنه: «لا يمكن الاستمرار هكذا». هذه الكلمة، كان بإمكان «فرتر» أن ينطق بها بنفسه، وقبل ذلك بزمن، لأن من خصائص الحالة العشقية أنها لا تطاق منذ بدايتها، وحالما تنتهي لحظة انبهار اللقاء الأول. ثمة عفريت يتنكر للنضوج وللزمن وللجدلية، مرددا دوما: «لا يمكن أن يدوم!»، ومع هذا فإن الأمر يستمر، إن لم يكن للأبد، فلفترة طويلة. ينطلق الصبر العشقي من إنكار ذاته: إنه لاينشأ عن الانتظار، أو عن رباطة الجأش، أو الحيلة، أو الشجاعة: إنه شقاء لا يفنى، فهو بحجم حدته، إنه تتال من التكرار (الهزلي؟) للحركة التي أشير بها إلى نفسي، إنني قررت ـ وبشجاعة ــ أن أضع حدا للتكرار، وللصبر على نفاذ الصبر.

(شعور معقول: يمكن تسوية كل شيء، لكن لا شيء يدوم. شعور عشقي: لا يمكن تسوية أي شيء، ومع ذلك يدوم)

٢ ــ أن أتحقق مما لا يطاق: له فائدته لأنه يشير إلي بأن علي التخلص من هذه الحالة مهما كلف الأمر، فإنني أقيم في داخلي مسرح مواجهة للقرار، وللفعل، وللخلاص. أغذي نفسي بالإثارة كمنفعة ثانوية لنفاذ صبري، وأتمرغ فيها. وأظل دائما «فنانا» فأحيل الشكل ذاته إلى محتوى. أتخيل حلا مؤلما (التخلي عن كل شيء، والرحيل... إلخ)، أجعل الاستيهام المتهوس للخلاص يدوي في داخلي: تجتاحني عظمة نكران الذات (التخلي عن الحب وليس عن الصداقة... إلخ)

فأنسى سريعا ما كان يجب حينها أن أضحي به: إنه بكل بساطة جنوني. ولا يمكن أن يكون الجنون، من حيث واقعه، موضوعا للتضحية. هل ثمة مجنون يضحي بجنونه من أجل أحد؟ لا أجد الآن في نكران الذات سوى شكل نبيل ومسرحي، وهو أن أحجزه داخل مخيلتي.

٣ ـ عندما ينتهي هذا الهوس النبيل، أتساقط إلى الفلسفة الأبسط: فلسفة المعاناة (البعد الطبيعي للمتاعب الحقيقية). فأخضع من دون موالفة، وأصر من دون عراك: في اضطراب دائم، ومن دون إحباط أبدا: إنني كلعبة «داروما» وك«بوذا» دون رجلين، يتلقى الدفعات باستمرار، ولكنه في النهاية يستعيد توازنه العمودي، مرتكزا إلى وتد داخلي (ولكن ما هو وتدي أنا؟ أقوة العشق؟). هذا ما تقوله قصيدة شعبية ترافق هذه اللعب اليابانية:

«هكذا هي الحياة

نقع سبع مرات

وننهض ثماني»

أفـــكار حلول

منافذ. مهما كانت الحلول خادعة، فهي تؤمّن للعاشق ـ على الرغم من ملامحها التي غالبا ما تكون مأساوية ـ هدوءا عابراً، مناورة استيهامية تسعى لإيجاد مخارج ممكنة للأزمة العشقية.

١ ـ فكرة الانتحار، فكرة الانفصال، فكرة الانعزال، فكرة السفر، فكرة القربان... إلخ. يمكنني أن أتخيل حلولا عديدة للأزمة العشقية، دون أن أتوقف عن القيام بذلك. وعلى الرغم من ذلك، فإنني مهما كنت مستلبا، فليس من الصعب علي أن ألتقط، من خلال هذه الأفكار المتكررة، صورة وحيدة خالية، توصلني إلى المخرج. وهذا ما أعيشه بلياقة، أي استيهام دون آخر: دور من يتخلص من الأزمة.

هكذا، ولمرة أخرى، تتكشف الطبيعة الكلامية للشعور العشقي، فكل حل يحال بلا رحمة إلى فكرته وحدها ـ أي إلى كائن كلامي، حيث تبدو فكرة المخرج بوصفها، في النهاية، كلاما، متطابقة مع استبعاد أي مخرج: فلا مخارج في خطاب العشق لكونه موصودا أمام أي مخرج.

ـ ديدرو

٢ ـ الفكرة هي دائما مشهد مؤثر أتصوره، ويحرك فيّ الانفعال. إنها، باختصار، مسرح. أستفيد من الطبيعة المسرحية للفكرة: يجعلني هذا المسرح الذي يتسم بالبأس أكثر عظمة ومهابة. عندما أتخيل حلا متطرفا (يعني نهائيا ومحددا)، فإنني أنتج خيالا، أصبح فنانا، أرسم لوحة، أرسم لوحة خلاصي. تظهر الفكرة، كاللحظة الحاسمة (متسمة بمعنى شديد ومنتقى) في الدراما البرجوازية: أحيانا، مشهد وداع، وأحيانا أخرى، رسالة رسمية، وأيضا، لقاء مهيب... يعزيني فن الكارثة.

٣ ـــ تكمن كل الحلول التي أتخيلها في داخل نظام العشق: الانطواء، السفر، والانتحار. فالعاشق هو من ينقطع دائما عن الناس، يرحل أو يموت. إذا رأى نفسه مترهبا، راحلا أو ميتا، فإنه يرى العاشق دائما: آمر نفسي دوما بالعشق، وبالكف عنه. إن ازدواجية هوية العقدة والحل تحدد، بدقة، طبيعة الفخّ: أنا واقع في فخ لأنه ليس بمقدوري أن أغير نظام العشق: «أنا «كائن» مرتين: داخل نظامي الخاص، ولأنني لا أستطيع أن أستبدل به نظاماً آخر. ترسم هذه العقدة المزدوجة، على مايبدو، ملامح نوع من الجنون (ينغلق المأزق عندما لا يكون للشقاء نقيض: «كي يكون هناك شقاء، على الخير نفسه أن يؤذي». معضلة: لكي أتخلص منه علي أن أخرج من النظام الذي أريد الخروج منه... إلخ، وإن لم يكن في «طبيعة» الهذيان العشقي أن ينتهي، وأن يسقط من تلقاء نفسه، فليس بإمكان أحد أن يضع حدا له. بموته، لم يكف فرتر عن كونه عاشق، بل على عكس ذلك تماما) [١٠١].

الغـــيرة

الغيرة. «شعور ينشأ في العشق، وينجم عن خشية العاشق أن يرى المعشوق يفضل شخصا آخر عليه». ليتريه Littre.

ـ فرتر

١ ـ ليس فرتر هو الغيور في الرواية، إنما السيد «شميث»، خطيب «فردريك»، صاحب المزاج السيئ. تنتج غيرة فرتر عن الصور (رؤيته ألبير، يحيط بذراعيه خصر شارلوت)، وليس عن التصور. لأن المقصود (وهنا تكمن جمالية الكتاب) هو وضع مأساوي، وليس نفسي. ففرتر لا يكره ألبير. لكن، ألبير يشغل، ببساطة، مكانا مرغوبا فيه: إنه خصم (منافس، بالمعنى الصحيح) وليس عدوا: ليس «مقيتا». في رسائله لـ«فيلهلم» يظهر فرتر قليل الغيرة. ولكن، عندما ينتهي من مرحلة البوح بأسراره، وينتقل إلى ختام الرواية، تصبح الخصومة عنيفة، وشرسة، وكأن الغيرة ولدت بمجرد الانتقال من صيغة أنا إلى صيغة هو، من خطاب وهمي (مشبع بالآخر) إلى خطاب الآخر... تشكل الرواية صوته النظامي.

ـ بروست ـ تالمان [١٠٢]

ليست للراوي، عند بروست، علاقة بفرتر. أهو عاشق فحسب؟ إنه غيور فقط. ليس لديه شيء من الخيال، إلا عندما يحب الأم (الجدة) بعشق.

ـ هولدرلان [١٠٣]

٢ ـ يقع «فرتر» أسير هذه الصورة: شارلوت تقطع الخبز المحلى وتوزعه على إخوتها وأخواتها. شارلوت قالب حلوى، يمكن تقاسمه: لكل واحد قطعة منه: لست الوحيد، لست الوحيد في شيء، لدي أشقاء وشقيقات، علي أن أقاسم، علي أن أخضع لمبدأ التقاسم:

أليست آلهة القدر هي في الوقت عينه آلهة التقاسم، التموجات، آخرها الصمت، والموت؟ يضاف إلى ذلك، إذا ما رفضت تقاسم المعشوق فإنني أرفض كماله، لأن من خصائص الكمال أن يكون قابلا للتقاسم: يمكن تقاسم الآلهة «مليت» لأنها كاملة، وهذا ما يؤلم «إيبريون»: «لم يكن لحزني، بالفعل، أي حدود. كان علي أن أبتعد». بذلك، أتألم مرتين: مرة من التقاسم في حد ذاته، ومرة أخرى من عدم مقدرتي على تحمل نبل التقاسم.

ـ فرويد [١٠٤] ـ جديدي [١٠٥]

٣ ـ يقول فرويد: «عندما أحب أستأثر بمن أحب» (نعتمده نموذجا لما هو طبيعي). أن يكون المرء غيورا هي حالة طبيعية. أن نرفض الغيرة «أن نكون كاملين» يعني خرقا للقانون. حاولت «زليخة» إغواء يوسف، ولم يستنكر زوجها الأمر. علينا تفسير هذه الفضيحة: حصلت الحادثة في مصر، ومصر تقع في البرج الفلكي الذي يلغي الغيرة: أي الجوزاء.

(امتثالية معكوسة: لا شعور بالغيرة، وإدانة للمستأثرين بالمعشوق، وعيش جماعي... إلخ ـ لا بل! ـ رؤية الأمر في الواقع: وإذا ما جهدت نفسي في التخلي عن الغيرة، أخجلا منها؟ فالغيرة بشاعة، إنها أمر برجوازي: إنها اهتمام غير لائق، وحماس نرفضه) [١٠٦].

٤ ـ كغيور تراني أتألم مرات أربع: أولا لأنني غيور، وثانيا لأنني ألوم نفسي على كوني هكذا، وثالثا لأنني أخشى أن تجرح غيرتي الآخر، ورابعا لأنني استسلم لأمر تافه: أتألم لأنني مستبعد، وعدائي، ومجنون، وعادي.

أحبـــك

أحبك. لا تحيل الصورة إلى التصريح، أو إلى الاعتراف بالحب، ولكن إلى النطق المتكرر بصرخة الحب.

١ ـ تكف عبارة «أحبك» عن الدلالة فور تجاوزها الاعتراف الأول. فهي تستعيد بطريقة غامضة، لفرط ما هي خاوية، المعنى الأول (الذي قد لا يكون معبرا عن نفسه من خلالها). أكررها خارج أي صلة بالموضوع، فتخرج من اللغة وتتيه، لكن إلى أين؟

ـ نيتشيـــه

لا أستطيع أن أحلل هذه العبارة دون أن أشعر برغبة في السخرية: ماذا سيكون هناك إذن. فمن جهة «أنا»، ومن جهة أخرى «أنت»، ومابيننا هو رابط عاطفي متعقل (لأنه لغوي). من منا لا يشعر بأن تحليلا كهذا، مع مطابقته للنظريات الألسنية، يشوه ما ألقي به خارجا ودفعة واحدة؟ لا يرد فعل «الحب» (أحب) في صيغة المجرد (إلا بصنعة تعقيدية): فالفاعل والمفعول يستحضران فور النطق به. فعبارة «أحبك» يجب فهمها (وهنا قراءتها) على الطريقة الهنغارية، مثلا، التي تقول Szeretlek، كما لو أن اللغة الفرنسية، تنكرت لخاصيتها الأساسية، (أي لمقدرتها على التحليل)... لغة لاصقة. فإن أي تحول نحوي لهذه الكتلة اللفظية يؤدي إلى انهيارها. فهي خارج كل نحو، وليس بإمكانها الخضوع لأي عملية تحول بنيوية، ولاتتساوى بأي شيء مع بدائلها الممكنة التي تستطيع، بتراكيبها المختلفة، تأدية المعنى نفسه. قد أردد لأيام عدة عبارة «أنا أحبك»، دون أن أتمكن من الانتقال إلى عبارة (أنا أحبه): أرفض أن أجعل الآخر يمر عبر نحو أو إسناد أو لغة. (يتمثل الارتقاء الوحيد لعبارة «أحبك» في مناجاتها، وفي إعطائها اتساع اسم الشخص: «أحبك أريان، كما يقول دينوسوس).

ليس لعبارة «أحبك» استعمالات مختلفة. لا تخضع هذه العبارة، ككلمة طفل، لأي ضغوطات اجتماعية. يمكنها أن تكون كلمة سامية، مهيبة، ورشيقة، كما يمكنها أن تكون شهوانية وخلاعية. إنها عبارة متحركة اجتماعيا.

ليس في عبارة «أحبك» فوارق. إنها تلغي التفسيرات والدرجات، والتحفظات والتدابير. أن يقال «أحبك» يعني بطريقة ما ـ وهنا تكمن المفارقة اللغوية الفادحة ـ أن نتصرف وكأن ليس هناك أي اصطناع للكلام. فهذه العبارة هي دائما صحيحة (ليس لها مرجع سوى التلفظ بها: إنها فعل تام).

ليس لعبارة «أحبك» موضع آخر. هي عبارة الزوج (الأمومة، العشق). ليس فيها مسافة أو انحراف يؤدي إلى فصل الدال عن المدلول، وإلحاقه بمدلول آخر، كما في المجاز.

ـ لاكان (١٠٧)

«أحبك» ليست جملة: لا تنقل معنى، ولكنها تتشبث بحالة قصوى: «الحالة التي يكون فيها المرء معلقا بصلة تنافسية بالآخر». إنها تعبير أحادي المعنى.

(وعلى الرغم من أنها تلفظ مليارات المرات، لا يذكرها معجم ما. إنها صورة لا يمكن لتعريفها أن يتجاوز العنوان)

٣ ــ الكلمة (الجملة ــ الكلمة) ليس لها معنى إلا عندما ألفظها. ليس فيها من المعلومات سوى ما تقوله مباشرة: ليس هناك أي احتياط، أو مخزون للمعاني. فكل ما فيها يكمن فيما تلقي به: «صيغة»، لا تتطابق مع أي شعائر. لا يمكن تصنيف المواقف التي أقول فيها «أحبك»: إنها عبارة لا يمكن كتابتها أو توقعها.

فلأي فئة لغوية ينتمي هذا «الكائن الغريب»، وهذا التصنع اللغوي؟ إنها من اللغوية بمكان، بحيث لا يمكنها أن تعكس غريزة، وهي من

العفوية بحيث لا يمكن أن تكون جملة. هي ليست قولا (لا تتجمد فيها، ولا تتخزن أو تحنط أي رسالة جاهزة للتشريح). وليست أيضا عملية قول (لا يتأثر الفاعل بممارسة لعبة مواقع المخاطبة). يمكننا أن نسميها تلفظا. وليس للتلفظ موقع علمي: لا تتعلق عبارة «أحبك» بالألسنية ولابالسيمياء. قد تشكل الموسيقى، ربما، منطلقا لها (ما يمكننا أن ننطلق منه عند التلفظ بها. وكما يحصل في الغناء، فإنه في تلفظنا بعبارة «أحبك» لا تقمع الرغبة (كما في القول)، ولا يعترف بها (حيث لا نتوقعها كما في عملية القول)، بل بكل بساطة يستمتع بها. فالمتعة لا يعبر عنها، بل هي تعبر عن نفسها، وتقول: أنا أحبك.

ـ بروســت

٤ ــ لعبارة «أنا أحبك» أجوبة لياقة اجتماعية عديدة»: «أنا لا أحبك» «لا أصدق ذلك!»، «ولماذا تقول ذلك؟»... إلخ. لكن الرفض الحقيقي هو «اللاجواب». فأنا مرفوض حتما. إذا ما رفضت، ليس كذات طالبة فحسب، بل كذات متكلمة (بصفتي هذه أتمتع، على الأقل، بالسيطرة على الصيغ كافة). فالمقصود بالرفض هو كلامي، أي آخر خبايا وجودي، وليس طلبي. فبالنسبة للطلب بإمكاني تجديده والانتظار، وتقديمه ثانية: لكن حرماني من إمكانية السؤال يجعلني ميتا إلى الأبد. «اللاجواب» هي العبارة التي تقولها فرانسواز، بطلب من الأم، إلى الراوي «البروستي»، فيتماهى هذا الأخير مع «الفتاة» التي يطردها خادم عشيقها: الأم ليست محرمة فحسب، بل هي مرفوضة بتاتا، فأصبح مجنونا.

ـ روسو ـ بروست

٥ ـ أحبك ــ أنا أيضا

لا تشكل عبارة «أنا أيضا» جوابا كاملا، لأن ما هو كامل لا يمكن أن يكون إلا شكليا، والشكل في هذه العبارة متغيب، لأنه لا يستعيد التلفظ حرفيا. فالتلفظ يمتلك الحرفية. مع ذلك، وبصفة الجواب

متوهما، يكفي أن يشكل منطلقا لخطاب الابتهاج: ابتهاج شديد منبثق من انقلاب ما: يكتشف «سان برو» بغتة، بعد الرفض المتعجرف، أن «جولي» تحبه. إنها الحقيقة المجنونة التي لايستدل عليها بالمنطق الممهد، بل بالمفاجأة، بالتيقظ، وبالاهتداء. فالطفل «البروستي» ــ الذي يطلب أن تأتي أمه لتنام في غرفته ــ يريد أن يحصل على عبارة «أنا أيضا» يريدها بجنون، ويحصل عليها بشكل مقلوب، بقرار الأب الكيفي الذي يمنحه الأم: (قولي لفرانسواز أن تعد لك السرير الكبير، ونامي هذه الليلة بالقرب منه).

ـ بودلير ـ كلوسوفسكي

٦ ــ أستهيم ما هو مستحيل بالتجربة: أتخيل، مثلا، أن تلفظنا يحصل في الوقت نفسه: ألا يتبع التلفظ الواحد الآخر، وكأنه متعلق به. لا يمكن أن يكون التلفظ مضاعفا (منسوخا): ما يناسبه هي الومضة الفريدة، حيث تتحد قوتان (منفصلتان، متفاوتتان قدرة، في حدود اتفاق عادي)..لأن الومضة الفريدة تتضمن أمرا غريبا: إلغاء كل حساب يقتضي التبادل، والعطاء، والسرقة، (وهي أشكال الاقتصاد الوحيدة المعروفة) كل حسب طريقته، وجود أشياء متنافرة وزمن متفاوت: رغبتي الوحيدة مقابل شيء آخر، ويلزمها دائما زمن للانتقال. يؤسس التلفظ المتزامن حركة لها نموذجها الاجتماعي المجهول وغير المعقول: ليس ثمة تبادل، وعطاء، أو سرقة، فتلفظنا المنبثق من حماس متقاطع يشير إلى إنفاق لا يضعف رغم تغير المكان، وشيوعه نفسه يلغي أي فكرة للتحفظ: يدخل واحدنا داخل الآخر في المادية المطلقة.

٧ ــ عبارة «أنا أيضا» تفتح تحولا: تسقط القواعد القديمة، يصبح كل شيء ممكنا حتى قولنا: أن أتخلى عن الإمساك بك.

إنها ثورة غير بعيدة، إجمالا، عن الثورة السياسية: لأن ما أستهيم، في كلتا الحالتين، هو الجديد المطلق: لا تستهويني الإصلاحية

(العشقية). وذروة المفارقة، يقع هذا الجديد البحت في طرف القوالب الأقصى والمبتذل. (مساء الأمس، أيضا، سمعته يقول في مسرحية لـ«ساغان»: يوما بعد يوم، وعلى التلفاز، يقول في نفسه: أحبك).

٨ ـ ماذا يحصل لو لم أؤول عبارة «أحبك»، وأحتفظ بالتلفظ دون ظاهرها؟

ـ على مسؤوليتكم: ألم تعبروا مئات المرات عن عدم القدرة على تحمل شقاء العشق، وعن ضرورة التخلص منه؟ فإذا أردتم «الشفاء»، عليكم الإيمان بعوارض الشقاء، وبأن عبارة «أحبك» هي إحدى عوارضه. عليكم أن تفسروا جيدا، أي باختصار، تقليل قيمته.

ـ نيتشيه

ـ وختاما، ما رأينا في الألم؟ كيف علينا أن نفكر فيه؟ أن نقيمه؟ وهل هو بالضرورة بجانب الشر؟ ألا نعالج الألم العشقي فقط بشكل ارتكاسي، وبتقليل من شأنه؟ أعلينا الخضوع للمحرم؟ في تقويم معكوس، أبستطاعتنا تصور رؤية مأساوية لألم العشق وتأكيد مأساوي لعبارة أحبك؟ وماذا يحصل إذا ما وضع العشق (العاشق) في صيغة المعلوم؟

ـ بالياس [١٠٩] ـ رافيل [١١٠] ـ مركبة شبح

٩ ـ من هنا رؤية جديدة لعبارة «أحبك». فهي فعل وليست عارضا مرضيا، ألفظها لكي تجيب أنت. ويشكل الجواب المتحفظ (الرسالة) قيمة فعلية، كالصيغة المحكمة. فلا يكفي أن يجيبني الآخر بمدلول بسيط، حتى ولو كان إيجابيا «أنا أيضا»: على الذات المطلوبة أن تضطلع بصياغة وبلفظ عبارة «أحبك» التي ألقيها إليها: «أحبك»، يقول «بالياس»، «أحبك أيضا» تقول «مليزاند».

فطلب بالياس الملح (هذا إذا ما افترضنا أن جواب «مليزاند» هو ما كان ينتظره «بالياس» بالضبط. وهذا محتمل، بما أنه يموت بعد ذلك مباشرة)، ينطلق من حاجة الذات العاشقة، ليس فقط لأن تعشق بالمقابل، ولأن تعرف ذلك، وتتأكد منه... إلخ. (كل العمليات التي لاتتجاوز حدود المدلول)، بل لأن تسمعه يقول لها ذلك بطريقة توكيدية، كاملة، مبنية وواضحة تماما كطريقتها. ما أريده هو أن أتلقى دفعة واحدة، وبشكل كامل، حرفيا ودون نقص، الصيغة والنموذج المثالي لكلمة العشق: من دون مهرب نحوي، ومن دون أدنى تغيير: نتبادل الكلمتين ككتلتين، ويتطابق دال مع دال (وتصبح عبارة «أنا أيضا» مناقضة تماما للجملة الأحادية المعنى). ما يهم هو التلفظ الفيزيائي الجسدي والشفوي للكلمة: افتح شفتيك ولتخرج منهما الكلمة (تجاوز الحياء). ما أريده بشغف هو الحصول على الكلمة الساحرة الخرافية! يحب الوحش ــ الأسير والمفتون بقبحه ــ الحسناء، والحسناء بالطبع لا تحب الوحش، ولكنها تنهزم (ما الذي هزمها، لا يهم، فلنقل حوارها مع الوحش) وتقول له الكلمة السحرية: «أحبك أيها الوحش». فتنبثق في الحال ذات جديدة، من المزق الفخم لمعزوفة قيثارة. أهذه قصة قديمة؟ لنر، إذن، قصة أخرى من فيلم يعود إلى العام ١٩٧٥: يتألم أحدهم لأن زوجته قد هجرته، ويريدها أن تعود. يريد بالتحديد أن تقول له: «أحبك»، يعدو خلف هذه العبارة، وحين تقولها له، يغشى عليه. نعود من جديد إلى الأسطورة. يتوه الهولندي فولان Volant سعيا وراء عبارة «أحبك»: فإذا ما سمعها (بقطع عهد الوفاء) كف عن التشرد (ما يهم بالنسبة للأسطورة، ليس تجربة الوفاء، بل المجاهرة بها، بغنائها).

ـ نيتشيه (١١١)

١٠ ــ لقاء فريد (عبر اللغة الألمانية) تستعمل الكلمة نفسها (Bejahung) للتأكيد على أمرين: الأول، أشار إليه التحليل النفسي،

وهو مرصود للتقليل من أهمية الأشياء (يجب التنكر لبدايات توكيد الذات عند الطفل لبلوغ اللاوعي). والأمر الثاني طرحه نيتشيه، وهو صيغة إرادة القوة (لا نفسي ولا حتى اجتماعي) وإنتاج الاختلاف. فالإيجاب هنا، يصبح بريئا (يشتمل على الارتكاس)، ويتمثل بلفظة «آمين (Amen)».

«أحبك» فعل معلوم، يثبت ذاته كقوة في مواجهة قوى أخرى. ماهذه القوى؟ إنها آلاف القوى في العالم، وكلها قوى تقلل من قيمة الأشياء (العلم، الرأي، الواقع، والعقل.. إلخ). أو أيضا، في مواجهة اللغة. وكما أن لفظة «آمين (Amen)» تقع على تخوم اللغة دون أن ترتبط بنسقها، مجردة إياها من «معطفها الارتكاسي» فإن لفظة الحب «أحبك» تقع على تخوم التركيب النحوي، وتشتمل على الحشو («أحبك»: تعني «أنا أحب أنت»)، وتبعد تسلط الجملة (فهي ليست سوى جملة أحادية المعنى). كتلفظ، ليست عبارة «أحبك» علامة، بل هي تعارض العلامات. إن من لا يقول «أحبك» (من لا يريد أن تمر عبر شفتيه عبارة «أحبك») ملزم بأن يبث علامات مختلفة غير أكيدة ومشكوك فيها، وبخسة، تكون بمثابة «قرائن»، و«إثباتات» عن الحب: تصرفات، ونظرات، وتنهدات، وتلميحات، وإضمار: كما عليه أن يفسح في المجال لتأويل سلوكه. فهو محكوم بارتكاس إشارات الحب ومرتهن لعالم اللغة المستبد، فيما لا يقوله (العبد هو من كان لسانه مقطوعا، من لا يمكنه أن يتكلم، إلا بإشارات وعبارات سطحية).

ـ نيتشيــه

تغذي «علامات» الحب حيزا واسعا من الأدب الارتكاسي: فالحب مجسد خاضع لجمالية المظاهر (أبولون، هو من كتب مجمل روايات الحب). تقع عبارة «أحبك»، كنقيض للعلامة، في جهة «ديونيزوس»: فالألم ليس متنكرا له (ولا حتى الشكوى أو القرف أو الضغينة)، ولكنه بالتلفظ ليس مستبطنا: أن نتلفظ بعبارة «أحبك» (ونكررها)

يعني أن نستبعد ما هو ارتكاسي، وأن نقصيه إلى عالم الإشارات الأصم والمنتحب، وإلى متاهات الكلام (الذي لا أكف عن اجتيازه).

كتلفظ تقع عبارة «أحبك» في خانة الإنفاق. ومن يريد التلفظ بها (الغنائيون، الكاذبون والمتشردون) هم مستهلكو كلام: إنهم ينفقون عبارة «أحبك» كما لو كانت سفيهة (وضيعة)، مستعادة من مكان ما. إنهم في أقصى حدود اللغة حيث تعترف هذه الأخيرة (ومن يفعل ذلك غيرها؟) بأنها تعمل دون ضمانة ولا حماية.

سقام العشق

سقام. حالة الشهوة العشقية الدقيقة،يفتقدها العاشق، خارج أي إرادة بتملكها.

١ ـ يقول ساتير Satyre: أريد أن أرضي شهوتي فورا. إذا شاهدت وجها نائما، وفما منفرجا، ويدا ممدودة، أريد أن ألقي نفسي فوقها. هذا الشبق ـ صورة ما هو فوري ـ هو نقيض المصاب بالسقام. في حالة السقام ليس لي سوى الانتظار: «لا أنتهي من اشتهائك» (الشهوة موجودة في كل مكان، ولكن في حالة العشق تصبح هذا الأمر الخاص جدا: السقام).

ـ سولرز

٢ ـ «وأنت، أيها الآخر خاصتي، هل ستجيبني أخيرا، إنني مشتاق لك وأشتهيك وأحلم بك ومن أجلك وضدك، أجبني، اسمك عطر منتشر، ولونك يشع بين الأشواك، أعد لي قلبي مع نبيذ منعش، اصنع لي غطاء خفيفا، إنني أختنق خلف هذا القناع / الجلد، المجفف، والمتآكل. لا يوجد شيء سوى الشهوة».

ـ سابو

٣ ـ «... لأني ما أكاد ألمحك لحظة، حتى تتعطل لغة الكلام عندي: ولساني ينكسر وتتساب فجأة نار خفيفة تحت جلدي: تضمحل النظرة في عيني، وتطن أذناي، ويتصبب جسدي عرقا، وتنتابني قشعريرة بأسرها، فأصبح أكثر اخضرارا من العشب، وأكاد أشرف على الموت».

ـ الوليمة[١١٢] ـ فرتر[١١٣] ـ روسبروك[١١٤] ـ فرويد[١١٥] ـ كورتزيا[١١٦]

٤ ـ «عندما قبلت «أغاتون»، كانت روحي في شفتي، كما لو أن على المسكينة أن ترحل». ثمة شيء ما يرحل في السقام العشقي إلى

ما لا نهاية. هذا وكأن الشهوة ليست سوى هذا النزف. هو ذا التعب العشقي: جوع من دون إشباع، وعشق فاغر. أو أيضا، ذاتي كلها مشدودة ومنقولة للمعشوق الذي تحتل مكانه: لعل السقام العشقي يكمن في العبور من الليبيدو النرجسية إلى الليبيدو الغيرية (شهوة الكائن الغائب، وشهوة الكائن الحاضر: يطبع السقام بقوة كلتا الشهوتين، محلا الغياب في الحضور. ومنه، حالة التناقض هذه: «الاحتراق العذب»).

رسالة العشق

رسالة: تقصد الصورة الجدلية الخاصة برسالة العشق، الخاوية (المرمزة) والمعبرة (المثقلة برغبة الدلالة على الشهوة) في آن.

ـ فرتــــر (١١٧)

١ ــ عندما كتب فرتر (بينما كان يعمل لدى السفير)رسالة لشارلوت، اتبعت رسالته التصميم التالي:

أ ـ يا لسعادة التفكير فيك.

ب ــ أنا موجود هنا في جو من الاجتماعيات، لكنني من دونك أشعر بالوحدة.

جـ ــ التقيت بالآنسة «ب» التي تشبهك والتي بإمكاني التحدث معها عنك.

د ـ أمنّي النفس باجتماعنا من جديد. اختلفت معلومة وحيدة، كموضوعة موسيقية: «أفكر فيك».

ـ فرويـد (١١٨)

ماذا يعني «أن نفكر في شخص ما؟» يعني أن ننساه (لأنه لا حياة ممكنة دون نسيان) وأن نستفيق فجأة من هذا النسيان. تعيدك أشياء كثيرة، بتشابكها، إلى خطابي. لا تعني عبارة «أفكر فيك» سوى هذا المجاز. فهي في حد ذاتها خاوية: لست مادة لتفكيري. إنني أستحضرك (وفق إيقاع نسيانك). أسمي هذا الشكل (الإيقاع) «فكرة»: لا شيء عندي أقوله لك سوى أن هذا الشيء لا أقوله إلا لك:

ـ غوته (١١٩)

«لماذا أعود ثانية للكتابة؟

عزيزتي، يجب ألا تطرحي أسئلة بمثل هذا الوضوح

لأنني في الحقيقة ليس لدي شيء أقوله لك

غير أن يديك العزيزتين ستتلقيان هذه الورقة».

ـ أندريه جيد

«فكر في هوبار»، هذا ما كتبه، بشكل مضحك، راوي كتاب Paludes في مفكرته. وهذا هو كتاب اللاشيء.

ـ علاقات خطرة (١٢٠)

٢ ـ كتبت المركيزة دي مرتوي: «أنك تدرك، عندما تكتب لأحدهم، فالكتابة له وليست لنفسك: لذلك عليك ألا تقول له ما تعتقده ينال إعجابه بشكل أكثر». ليست المركيزة عاشقة. إنها تفترض مجرد توافق، أي مشروع مناور يهدف إلى الدفاع عن مواقع وتحقيق مكاسب. وعلى المشروع أن يعترف بأماكن (المجموعات الباطنية) المجموعة الخصم، أي أن يسهب في رسم صورة الآخر من خلال نقاط متنوعة تحاول الرسالة أن تقاربها (فالمقصود، إذن، توافق بالمعنى الرياضي للكلمة). ولكن ليس للرسالة بالنسبة للعاشق أهمية مناورة: إنها تعبيرية محضة، وتكون، عند الاقتضاء، متملقة (لا يسعى التملق هنا إلى تحقيق منفعة خاصة: إنه كلمة التعبد). إن ما أقيمه مع الآخر هو علاقة وليس توافقا: العلاقة تربط ما بين صورتين. كتب فرتر لشارلوت قائلا بطرق عديدة: أنت في كل مكان، وصورتك شاملة.

ـ فرويد (١٢١)

٣ ـ كتعبير عن الشهوة، تنتظر رسالة العشق جوابا عليها، وتلزم الآخر ضمنيا بالإجابة، وإلا فإن صورته تفسد وتتغير. هذا ما يفسره بحزم فرويد الشاب لخطيبته: «وعليه، لا أريد أن تبقى رسائلي دون جواب، وسأتوقف فورا عن الكتابة لك إن لم تجيبي عن رسائلي. تؤدي المناجاة المستمرة للمعشوق، التي لا تلقى منه تغذية أو تصويبا، إلى أفكار خاطئة تطول العلاقات

المتبادلة، وتجعلنا غريبين، الواحد منا عن الآخر، عند تجدد اللقاء، وعندها نجد الأشياء مختلفة عما كنا نتصورها، دون التأكد من ذلك».

(من يقبل «ظلم» التواصل، ومن يستمر في الحديث بخفة، وحنان، من دون أن يستجاب له، يكتسب قدرة كبيرة: إنها قدرة الأم)

«الثرثرة الذهنية»

الثرثرة. تعني هذه الكلمة المقتبسة عن «إنياس دي لويولا» Ignace de Loyola فيض كلام يحاجج من خلاله العاشق، دون كلل، في رأسه، مفاعيل جرح أو نتائج سلوك ما: إنها شكل مفخم من أشكال الخطاب العشقي.

ـ أغنية[122] ـ شوبار[123] ـ برونو بتلهيم[124]

ـ «يجعلني الحب كثير التفكير». أحيانا، ولمجرد وخز بسيط، تتحرك في داخلي حمى الكلام، وموكب من المنطق، والتأويل، والخطب. فلا أعد أعي سوى آلة، ذاتية الصيانة بأرغول، يدير لاعب مجهول مقبضها وهو يترنح، ولا تكف عن الهدير. لا شيء يمنع في الثرثرة اجترار الكلام. عندما أقع صدفة في ذاتي، على جملة «ناجحة» (معتقدا أنني اكتشفت فيها تعبيرا عن حقيقة ما) تصبح هذه الجملة صيغة، أكررها بقدر ما توفر لي شعورا بالاطمئنان (يحقق إيجاد الكلمة المناسبة شعورا بالغبطة). أجترها، وأتغذى بها، مثل الأطفال أو المعتوهين المصابين بالجشاء، أبتلع على الدوام جرحي وأتجشأه. أتدحرج، أكر، وأنسج ملف العشق، ثم أستأنف (هذه هي معاني كلمة «ميريوماي» اليونانية: دحرج، كر، نسج).

ـ برونو بتلهيم

(أو أيضا: غالبا ما ينظر الطفل الانطوائي إلى أصابعه وهي تداعب الأشياء (ولكنه لا ينظر إلى الأشياء نفسها): هذا هو الـTwiddling والـ Twiddling ليس لعبة، بل هو تداول شعائري ذو سمات مقولبة ومكرهة. إنه شأن العاشق الذي يقع فريسة الثرثرة: لايكف عن ملامسة جرحه.

٢ ـ يطلق «هامبولت» على حرية العلامة تسمية زلاقة اللسان. فأنا (داخليا) زلق اللسان، لأنه ليس باستطاعتي أن أرسخ خطابي: تدور العلامات كعجلة حرة. آه، لو كان باستطاعتي أن أرغم العلامة، وأن أعاقبها، لاستطعت، في المحصلة، أن أحظى بالراحة. ألا نعرف كيف نضع الرأس في الجبس كما نضع الساق! لكن ليس بإمكاني الامتناع عن التفكير، وعن الكلام. ولا يوجد مخرج سينمائي ليوقف المشاهد الداخلية التي أصورها لنفسي بقوله: توقف! ربما تشكل زلاقة اللسان نوعا من الشقاء الخاص بالبشر: أنا مجنون باللغة: لاأحد يسمعني، أو ينظر إلي، ولكنني مثل رجل الأرغول عند شوبار، أستمر في الكلام، وفي إدارة أرغولي.

٣ ـ أقوم بدور ما: أنا ذاك الذي سيبكي، وهذا الدور ألعبه أمام نفسي، ويجعلني أبكي. أنا مسرح ذاتي. وعندما أبكي تراني أبكي بشدة، وإذا ما خفت الدموع، أعيد قول الكلمة التي تنعشها. في داخلي مخاطبان منهمكان في إعلاء النبرة، ومن قول لآخر، كما في الحوار التراجيدي الشعري القديم: هناك متعة الكلام المشطور، والمضاعف، والمنساق إلى اللغط الختامي (مشهد مهرجين).

ـ فرتر [١٢٥] ـ هيغو [١٢٦]

(أ ـ يتهكم فرتر على المزاج السيئ: «تغرورق عيناه بالدموع». ب ـ يروي أمام شارلوت مشهدا جنائزيا. يحزنه عنف روايته فيتناول منديله نحو عينيه. ج ـ يكتب فرتر لشارلوت، متمثلا صورة قبره القادم: «وتراني أبكي كطفل عندما أخطط ذلك بهذه الحيوية. د ـ تقول السيدة ديبورد ـ فلمور: «في العشرين من عمري، أرغمني شقاء عميق على التخلي عن الغناء لأن صوتي كان يجعلني أبكي».)

الورقة الأخيرة

سحر. لا تغيب الاستشارات السحرية والطقوس الصغيرة السرية، ولا أعمال النذور عن حياة العاشق مهما كانت الثقافة التي ينتمي إليها.

ـ شوبير

١ ـ «هنا وهناك، بقيت على أغصان الأشجار بعض أوراق، غالبا ما أتفكر أمامها. أتأمل ورقة وأعلق عليها آمالي. عندما يتلاعب بها الهواء يرتجف كياني كله، فإذا ما سقطت، ويا للأسف، سقطت آمالي معها».

. لكي نتوسل القدر علينا بهذا السؤال (سيحبني/ لن يحبني)، وبهذا الشيء القابل لتحول بسيط (يسقط/ لن يسقط)، وبقوة خارجية (صدفة، وريح، وألوهية) تؤثر بأحد قطبي التغير. أطرح دائما السؤال نفسه (هل سأحب؟)، وهذا السؤال هو بدلي: كل شيء أو لا شيء: أتصور نضوج الأشياء، واختزالها إلى ما يخص الشهوة. لست جدليا. قد تقول الجدلية: لن تسقط الورقة، ومن ثم تسقط. ولكن في غضون ذلك قد تتغير أنت، وتكف عن طرح السؤال. (انتظر ممن أستشيره أن يقول لي: «إن من تحبه يحبك أيضا، وسيقول لك ذلك هذا المساء»).

٢ ـ أحيانا يكون القلق من الشدة ومن الضيق (بما هو أصل للكلمة) ـ ضيق الانتظار مثلا ـ بحيث نجد أنه من الضروري القيام بأمر ما. هذا «الأمر» هو بالطبع (بالرسوخ) أمنية: إذا (عدت ....) حينئذ (تتحقق أمنيتي).

مسارة من فلان...: «في المرة الأولى، أضاء شمعة في كنيسة إيطالية صغيرة. أدهشه جمال اللهب وبدا له ما قام به، ليس

غبيا . لماذا، إذن، نحرم أنفسنا من لذة الإنارة؟ استعاد الفعل، معلقا على هذه الحركة الرشيقة (أحنى الشمعة الجديدة نحو الشمعة المضاءة، وحك فتيلتيهما بهدوء، وتلذذ بإشعال النار، وإملاء العيون من هذا الضوء الحميم والقوي) آمالا أكثر غموضا، شملت ــ خشية من الاختيار ـ «كل ما ليس على ما يرام في هذا العالم».

«مقيت أنا»

مرعب: يدرك العاشق، فجأة، أنه يأسر المعشوق في شبكة من الاستبداد، فيشعر بأنه يتحول من مثير للشفقة إلى مرعب.

ـ أفلاطون

١ـ في مسرحية «فادر» لأفلاطون، يرتكز خطاب كل من السفسطائي «ليزياس» وسقراط الأول «قبل أن يتنكر لنفسه» على أن: عبء العاشق لا يحتمله المعشوق، ويلي ذلك قائمة السمات المزعجة: لا يتحمل العاشق أن يكون أحد أهم منه، أو مساويا له في نظر المعشوق. ويسعى إلى الحط من شأن كل غريم، يبقى المعشوق بعيدا عن علاقات عديدة، ويجهد نفسه بآلاف من الخدع الفظة لإبقائه في حالة من الجهالة، بحيث لا يعرف إلا ما يأتيه عبر المعشوق. يتمنى سرا أن يخسر المعشوق أعز ما لديه: أباه، وأمه، وأهله، وأصدقاءه، ولا يريد العاشق أن يكون للمعشوق بيت أو أولاد، فحضور العاشق اليومي مرهق، ولا يقبل بأن يبتعد عنه المعشوق ليلا أو نهارا. وعلى الرغم من كون العاشق مسنا «وهذا ما هو مزعج في حد ذاته»، فإنه يتصرف كشرطي مستبد، ويخضع المعشوق، بخبث طيلة الوقت، لعمليات تجسس مشككة، ولا يتورع عن أن يكون جاحدا وخائنا فيما بعد، ومهما كان رأي العاشق بهذه الأمور، تطغى على قلبه المشاعر السيئة: لا يتصف عشقه بالشهامة.

٢ـ يهلك الخطاب العشقي الآخر، فلا مكان لكلامه إزاء كثافة مايقال، وهذا، ليس لأنني أمنعه من الكلام، بل لأنني أتقن انسياب الضمائر: «أنا أتكلم وأنت تسمعني، إذن، نحن موجودان» (بونج Ponge) أدرك، أحيانا، بوجل هذا الانقلاب:

أنا الذي كنت أظن نفسي ذاتا محضة (ذاتا خاضعة، وضعيفة، ورقيقة، ومثيرة للشفقة)، أرى أنني تحولت إلى شيء بليد، يتقدم عشوائيا، ويسحق بخطابه كل شيء. أنا العاشق، لست مرغوبا فيه، إنني مصنف في خانة المغضبين: الثقلاء، المزعجين، المضايقين، المعقدين، المطالبين، والمخجلين، (بشكل أبسط: المتكلمين) أخطأت خطأ فادحا.

(يشوه الصمت الآخر، كما في تلك الأحلام المخيفة التي يبدو فيها المعشوق، ممحوا أسفل وجهه، ومحروما من فمه. وأنا الذي يتكلم، مشوه أيضا: تجعل المناجاة مني وحشا مخيفا، ولسانا ضخما)

بلا جواب

الصمت. يتألم العاشق لأن المعشوق يجيب بشح أو لا يجيب على الكلام (خطب، رسائل) الذي يوجهه إليه.

١ـ «عندما كنا نحدثه عن أمر ما، كان فلان.. يبدو وكأنه ينظر أو يستمع في مكان آخر، مترصدا شيئا ما من حوله: فنتوقف، محبطين. لكنه، بعد صمت طويل، كان يقول: «أكمل كلامك، فأنا أصغي إليك». حينها، نستعيد، كيفما كان، سرد قصة دون قناعات».

(على شاكلة قاعة عزف رديئة، يشتمل الحيز العاطفي على زوايا مقفلة لا يجري فيها الصوت. أليس المخاطب الجيد، والصديق، هو من يشيد حولك أعظم رنين ممكن؟ ألا يمكن تعريف الصداقة بحيز يكون فيه الصوت في منتهى النقاوة.)

٢ـ هذا الاستماع الهارب، الذي لا أستطيع التقاطه إلا متأخرا، يلزمني بفكرة وضيعة: مقيد بشغف الإغواء والترفيه، أظن أنني بكلامي أعرض أمامه كنوز براعتي، ولكن كنوزي لا تحصد سوى اللامبالاة. إنني أستهلك «صفاتي الحميدة» لأجل لا شيء: إثارة عواطف، وعقائد، ومعارف، ورقة، يخفت إشعاعي الذاتي كله، ويهدأ في حيز جامد. وكأن طيبتي ـ فكرة مذنبة ـ ترهق طيبة المعشوق، وكأنني متفوق عليه، في حين أن العلاقة العاطفية هي آلة دقيقة، والتطابق والانضباط فيها، بالمعنى الموسيقي، أمران أساسيان. ما هو مختلف هو فورا زائد: ليس كلامي «حثالة» إنما «لا يسوق»: كل ما لا يستهلك في اللحظة (في الحركة) مصيره التلف.

(ينتج عن الاستماع البعيد قلق في اتخاذ القرار: أيجب أن أتابع، وأن أحدث «في الصحراء»؟ من أجل ذلك، تتوجب الثقة التي لا توفرها

تحديدا الحساسية العشقية، هل علي التوقف، والتخلي؟ سأبدو وكأنني منزعج ومدين للآخر، ويولد «شجار». إنه الفخ مرة أخرى)

ـ فرانسوا فال ـ فرويد

٣ـ «الموت هو تحديدا: كل ما أدرك، وما يدرك من أجل لا شيء، حداد على ما رأيناه». إنها اللحظات السريعة حيث أتحدث من أجل لا شيء، وكأنني أموت، لأن المعشوق يصبح رمادي اللون، وصورة صامتة في حلم. والصمت في الحلم هو الموت. أو أيضا: الأم الخيرة، تدلني على المرآة، وعلى الصورة، وتقول لي: «أنت هذا»، ولكن الأم الصامتة لا تقول لي من أنا: لم أعد مرتكزا على أساس ثابت، بمشقة أعوم، من دون وجود.

غيوم

غيوم. معنى واستعمال لتجهم المزاج الذي يسيطر على العاشق، على مدار الظروف المتنوعة.

ـ فرتر[(١٢٧)]

١ـ يتصرف فرتر بلطف مع «فريدريك»، ابنة القس في سان... حين يزورها برفقة شارلوت، يكفهر وجه السيد «شميت» خطيب «فريدريك»، ويرفض المشاركة في الحديث، عندها يشتكي «فرتر» من المزاج السيئ. إنه ينتج عن غيرتنا وغرورنا، ونحمل الآخرين عبء عدم رضانا عن ذواتنا... إلخ. قال فرتر: «سم لي شخصا يكون سيئ المزاج، ويتسم بالفضل لإخفائه، وتحمل وزره وحده، من دون أن يهدم فرح مجالسيه». لا وجود، طبعا، لمثل هذا الشخص، لأن المزاج السيئ ليس سوى رسالة، وحيث إنني لا أستطيع أن أكون غيورا دون انعكاسات سلبية عديدة، ومنها أن أبدو مثيرا للسخرية، تراني أبدل وجهة غيرتي تاركا أثرا قليل الوطأة، معتدلا، كما لو أنه ناقص، لا يعرف سببه الحقيقي بوضوح: إنني غير قادر على إخفاء الجرح ولا أجرؤ على الإفصاح عن السبب، فأتساهل. أجهض المحتوى دون التخلي عن الشكل. ينتج عن هذا التساهل مزاج يمكن قراءته كعلامة: هنا، عليك أن تقرأ «بأن شيئا ما ليس على ما يرام»: أضع الكلام المهيج على الطاولة وأترك لنفسي حل «الرزمة» لاحقا حسبما تقتضي الظروف: فإما أكشف عن نفسي (وفق «شرح ما»)، وإما أتدثر، (فالمزاج هو الانقطاع ما بين الحالة والإشارة).

(جهل: يشتكي «فرتر» من المزاج السيئ، فيما يزعج الجلساء. ورغم ذلك، لا يتورع «فرتر» نفسه عن الانتحار، ولهذا وقع آخر. هل الانتحار بسبب العشق هو حصيلة تصاعد المزاج؟)

٢ـ المزاج السيئ هو إشارة فظة، وابتزاز مخجل. إنه غيوم خفيفة، ومختلف الظلال الرقيق، ذات أسباب عابرة، وغير أكيدة، تظلل العلاقة العشقية، وتعدل نورها وبروزها. إنها، فجأة، مشهد آخر، انتشاء خفيف أسود. تشعر الغيوم العاشق أنه افتقد شيئا ما. إنني أستعرض، فورا، حالات الحرمان التي استطاع بواسطتها «زن» أن يرمز حساسية الإنسان Furyu: العزلة Sabi، والحزن الناجم عن طبيعة الأشياء Wabi، والحنين Aware، والشعور بما هو غريب Yugen: «أنا سعيدة ولكنني حزينة»، تلك هي «غيمة» مليزاند.

«والليل يضيئه الليل»

ليل: كل حالة تثير عند العاشق صورة العتمة (عاطفية، فكروية، وجودية) يتخبط فيها أو يهدأ.

ـ جان دو لا كروا[١٢٨] ـ روسبروك[١٢٩]

١ـ أشعر، على التوالي، بليلين، أحدهما جيد والآخر سيئ. لكي أعبر عن هذا الأمر ألجأ إلى تمييز صوفي: estar a oscuras (أن نكون في العتمة)، وهذه الحالة يمكن أن تنجم من دون ارتكاب أي خطأ، لأنني محروم من نور إدراك الأسباب والغايات، أما حالة estar en tinieblas، (نكون في الظلمات) فتأتيني عندما أتعلق، بشكل أعمى، بالأشياء أو بما ينجم عنها من فوضى.

غالبا، ما أكون في عتمة شهوتي ذاتها، من دون أن أدري ما تبتغيه، فالخير نفسه بالنسبة لي شر، كل شيء يدوي في داخلي، وأعيش لحظة بلحظة estoy en tinieblas (أنا في الظلمات)، لكن أحيانا ثمة ليل آخر: وحيد وفي حالة تأمل (ربما هذا دور أعطيه لنفسي؟)، أفكر في الآخر بهدوء، كما هو، مبتعدا عن كل تأويل، وأدخل في ليل اللامعنى، وتستمر شهوتي بالارتعاش «فالعتمة ناقلة للضوء»، لكنني لا أريد التقاط أي شيء، إنه ليل اللامنفعة، ليل الإنفاق المقنن واللامرئي: estoy a oscuras أنا قابع هنا ببساطة وهدوء في ظلمة العشق.

٢ـ يغطي الليل الآخر الليل الأول، وتضيء العتمة الظلمات: «وكان الليل قاتما ويضيء الليل»[١٣٠]. لا أسعى للخروج من المأزق العشقي، بقرار، وبنفوذ، وبهجران، وبقربان.. باختصار، بحركة. أستبدل، فقط، ليلا بآخر «أعتم هذه العتمة، هذه بوابة العجائب»[١٣١]

الوشاح

أشياء: يصبح كل شيء لامسه جسد المعشوق جزءا من هذا الجسد، فيتمسك به العاشق شغفا.

ـ فرتر(١٣٢)

١ـ يكثر فرتر من حركاته التعويذية: يقبل عقدة الوشاح الذي أهدته إياه شارلوت في عيد ميلاده، والبطاقة التي أرسلتها إليه (حتى ولو مرغ شفتيه في التراب)، والمسدسات التي لامستها، تنبثق من المعشوق قوة لايستطيع أحد أن يحد منها، تطبع كل ما يلامسه، حتى النظرة: إن لم يستطع فرتر الذهاب لمقابلة شارلوت، ويرسل إليها خادمه، يصبح خادمه الذي حطت عليه نظرتها جزءا منها، بالنسبة لفرتر «لولا احترامي له ككائن بشري، لأمسكت رأسه بيدي وقبلته». يصبح كل شيء مكرس بهذه الطريقة «وموضوع في مصاف الآلهة» شبيها بحجر «بولوني» Bologne الذي يشع ليلا بما يختزنه من الضوء خلال النهار.

ـ لاكان

(يريد «فرتر» أن يدفن معه الوشاح الذي أهدته إياه شارلوت. في القبر، يتمدد فرتر بجانب الأم المستحضرة حينذاك تحديدا)

تارة، يمثل الشيء المجازي حضورا «مولدا للفرح» وطورا، غيابا «مولدا للشقاء». على ماذا تتوقف إذن قراءتي؟ إذا ما اعتقدت أنني مكتف، يكون الشيء مناسبا، وإذا وجدت نفسي مهجورا يضحى الشيء شؤما.

ـ هايكو

٢ـ خارج هذه التعويذات، لا يوجد شيء في عالم العشق. إنه عالم ضعيف حسيا، مجرد، ونظيف، وغير مستثمر. أسرح نظري في الأشياء

ودون أن أتعرف على إغراءاتها. إنني لا أشعر بأي حسية تجاه أي شيء خارج «الجسد الجميل». لون النهار هو الشيء الوحيد من العالم الخارجي الذي يمكن أن أقرنه مع حالتي، وكأن «حالة الطقس» هي بعد من أبعاد المخيلة «فالصورة ليست ملونة أو شديدة السواد، ولكنها تتمتع بكل درجات الضوء والحرارة المتصلة بجسد العاشق الذي يشعر بأنه في حالة جيدة أو سيئة، بشكل إجمالي وموحد». يفرض نظام «الهايكو» الياباني وجود كلمة «كيغو» الكلمة ـ الفصل التي تشير إلى لحظة النهار أو السنة. من «الهايكو» يحتفظ الترقيم العشقي بـ «الكيغو» أي التلميح المقتضب إلى المطر، إلى المساء، وإلى الضوء، إلى كل مايعبر، وينتشر.

البذيء في العشق

بذيء: على العاشق أن يعيش العاطفية العشقية التي أفقدها الرأي الحديث أهميتها، كمخالفة قوية تتركه وحيدا وعرضة أمام الآخرين. في ظل انقلاب نظام القيم، فهذه العاطفية، هي اليوم، إذن، بمثابة البذيء في العشق.

ـ لا كان

١ـ مثل عن البذيء: الذكر هنا لكلمة «عشق» (نستبعد البذيء إذا ما ذكرنا بنوع الهزء: «عسق» ـ استبدال حرف السين بحرف الشين).

أو أيضا: «في سهرة في الأوبرا: يظهر على خشبة المسرح مغن سيئ (تينور)، ولكي يصرح بحبه للمرأة التي بجانبه، ينتصب أمام الجمهور، أنا هذا المغني السيئ: مثل حيوان ضخم، وبذيء، وغبي مضاء بنور واجهة، أنشد لحنا مرمزا، من دون أن أنظر إلى معشوقي الذي من المفترض أن أتوجه إليه».

ـ لا كان

أو أيضا: حلم ما: ألقي محاضرة عن العشق، على جمهور أنثوي، في أول نضجه: أنا بول جيرالدي Paul Geraldy.

ـ توماس مان[١٣٣]

أو أيضا: «... لم يكن يبدو له بأن كلمة (عشق) تكتسب شيئا ما بتكرارها، بل على العكس، تبدو له هذه الأحرف في النهاية، منفرة، لكونها ارتبطت بصورة ما كالحليب الممزج بالماء. سائل أبيض يميل نحو الزرقة والعذوبة...».

ـ جورج باتاي (١٣٤)

(أتحمل الاحتقار الذي يوجه للكلام المهيِّج: في القديم، وباسم المنطق، كما قال ليسينغ عن فرتر «كي لا يؤثر إنتاج بهذا اللهب، لا سلبا ولاإيجابا، ألا يلزمه خاتمة باردة؟» واليوم، باسم «الحداثة» التي تقبل عاشقا ما، شريطة أن يكون «معمما» («فالموسيقى الشعبية الحقيقية: موسيقى العامة، موسيقى الجماهير، مفتوحة أمام سيل وجدانيات الجماعة، وليس أمام الوجدانية الواحدة، وجدانية العاطفية الرائعة لذات تشعر بالوحدة...»، دانيال شارل، موسيقى ونسيان.)

٢ـ نيتشيه (١٣٥)

ـ بعد لقاء مثقف عاشق: بالنسبة له، إن تحمّل (عدم كبت) الحماقة القصوى، الحماقة المجردة من الخطاب، هو الشيء ذاته، كما للشخصية عند جورج باتاي، أي التعرية في ساحة عامة: إنه الشكل الضروري للمستحيل والسائد: نذالة ليس بمقدور أي خطاب غير لائق أن يستولي عليها، وتتعرض، دونما حصانة، لأخلاقية اللاأخلاق. نرى المثقف يحكم على معاصريه بالبراءة: أبرياء هم الذين يفرضون الرقابة على العاطفية العشقية باسم أخلاقية جديدة: «فالعلامة المميزة للنفوس الحديثة، ليست الرياء، إنما البراءة المجسدة في الأخلاقية الكاذبة. لعل العثور على هذه البراءة في كل مكان هو الجزء الأمرّ في عملنا».

(انقلاب من الناحية التاريخية: لم يعد الجنسي هو السفيه، إنما العاطفي... الخاضع للرقابة باسم، ما ليس في الواقع سوى أخلاقية أخرى).

٣ـ العاشق يهذي (يبدِّل «الشعور بالقيم»)، ولكن هذيانه أحمق. ومن أكثر من العاشق حماقة؟ إنه من الحماقة بحيث لا يتجرأ أحد على المجاهرة بخطابه علنا دون أن يرفقه بوساطة جدية: رواية، أو مسرحية أو تحليل (من بعيد)، يقول جن سقراط «الذي تكلم في ذاته

بداية» له: لا. أما جني فهو حماقتي: وكحمار نيتشيه أجيب، في حقل عشقي، بـ «نعم» على كل شيء، أتشبث برأيي وأرفض التعلم وأكرر التصرفات نفسها، ليس بإمكان أحد أن يعلمني، وأنا أيضا لا أستطيع ذلك. فخطابي دوما نزق. لا أعرف كيف أقلبه، وأدرجه، وأضع النظرات عليه، وأضعه بين مزدوجتين. أتحدث، دائما، بالمعاني الحرفية، وألتزم هذيانا عاقلا، مألوفا، كتوما، مدجنا ومبتذلا من الأدب.

(الحماقة هي أن تفاجأ. والعاشق مفاجأ دائما، وليس لديه الوقت لكي يحوِّل، ويتفحَّص ويحمي. ربما يعرف حماقته، ولكنه لا يستطيع ضبطها، أو أيضا: تعمل حماقته كشرخ وانحراف: يقول: هذا غباء، ومع ذلك.. هذا صحيح.)

٤. بذيء، كل ما هو مغلوط تاريخيا، وكألوهية «حديثة»، فإن التاريخ زجري، ويمنعنا من ألا نكون حاليين. لا نتحمل من الماضي سوى الأنقاض والآثار، البالي والقديم، ما يسلينا. ونختصر هذا الماضي في توقيعه وحده. الشعور العشقي قديم ولا يمكن حتى استعماله كمشهد: يقع العشق خارج حدود الزمن المفيد، ولا يمكن إعطاءه أي معنى تاريخي أو جدالي، بهذا، فإن العشق بذيء.

ـ ساد

٥. في الحياة العشقية، يكون نسيج الأحداث في منتهى التفاهة، وتبدو هذه التفاهة، بتحالفها مع منتهى الجدية، من الوقاحة بمكان. ولكن البذاءة العاطفية أقل غرابة، وهذا ما يجعلها أكثر سفالة، فلاشيء يتجاوز حماقة شخص ينهار، لأن الآخر خاصته بدا عليه الشرود، «في حين أنه مازال في العالم آلاف من البشر يموتون جوعا، وكثير من الشعوب تناضل بصعوبة من أجل تحررها... إلخ».

٦. إن الضريبة الأخلاقية التي قررها المجتمع لمعاقبة كل المخالفات

تطاول اليوم العشق أكثر من الجنس. يفهم جميع الناس أن يكون لفلان «مشاكل جمة» في حياته الجنسية، ولكن لا أحد منهم يهتم بمشاكل فلان آخر العاطفية: فالعشق بذيء لكونه بالتحديد يضع العاطفي مكان الجنسي. «كالعاطفي العجوز والبدين» (فورييه) الذي يموت فجأة في حالة العشق، يعادل في بذاءته، الرئيس «فليكس فور» الذي مات من احتقان عارض، داهمه وهو في أحضان عشيقته.

(Nous deux «نحن الاثنين».. مجلة تتجاوز في بذاءتها ما كتبه ساد)

٧- إن البذاءة في العشق متطرفة: لا شيء يمكنه احتواءها أو اعتبارها خرقا فادحا. إن عزلة الذات العاشقة خجولة وخاوية من أي تنميق: لا يمكن لأي «باتاي» Bataille أن يعبر كتابة عن بذاءة كهذه.

يتكون النص العشقي (وهو بالكاد نص) من نرجسيات صغيرة، من صغائر نفسية، لا عظمة فيه: أو بالأحرى تكمن عظمته «ولكن من يعترف اجتماعيا بها؟» بأنه لا يمكنه الوصول إلى أي عظمة، ولا حتى إلى تلك العظمة «المادية الحقيرة». إنها اللحظة المستحيلة، تستطيع البذاءة أن تتطابق فعلا مع التوكيد، مع «الآمين»، مع تخوم اللغة «لم يعد لأي بذاءة تتسم بهذه الصفة أن تكون الدرجة الأخيرة في البذاءة: وأنا، بمجرد تلفظي بها، وحتى من خلال نظرة خاطفة إلى صورة ما، أجد نفسي في مصافها».

مديح الدموع

بكى. نزوع طبيعي خاص لدى العاشق نحو البكاء: صيغة تعبير عن وظيفة الدموع ومظاهرها عند هذا العاشق.

ـ فرتر [١٣٦]

١ـ لأدنى انفعال عشقي، عن سعادة أو ملل، تنهمر دموع فرتر. إنه كثير البكاء وغزيره، هل العاشق هو من يبكي أم الرومانسي، بالنسبة له؟

لعل الانصياع للبكاء هو استعداد خاص بالعاشق؟ إنه خاضع للمخيلة، ويسخر من الضوابط التي تمسك، اليوم، الراشد عن البكاء، متشبثا بواسطتها برجولته (رضا، وحنان أمومي تعبر عنه هذه الصرخة لـ «ببياف»: ولكنك تبكي يا ميلور!). بإطلاقه السراح لدموعه، يكون العاشق قد اتبع دواعي الجسد العاشق، بما هو جسد عائم في حالة انسياب: أن نبكي معا، وأن نغرق معا: تنتهي قراءة شارلوت وفرتر، سويا، لشعر «كلوبستوك» بانهمار دموعهما العذبة. من أين يمتلك العاشق الحق في البكاء، إن لم يكن من انقلاب في القيم الذي يستهدف الجسد بداية؟

ـ شوبار

بالإضافة إلى ذلك، إن جسد العاشق ممتزج بجسد تاريخي، من سيقوم بتأريخ الدموع؟ في أي مجتمعات، وفي أي زمن حصل البكاء؟ منذ متى لم يعد الرجال يبكون (وليس النساء)؟ لماذا تنقلب «الحساسية» إلى «حساسية زائفة»؟ ليست صور الفحولة ثابتة، وقد كان الإغريق، ورجال القرن السابع عشر يبكون كثيرا على المسرح، وكان سان لوي، حسب «ميشليه»، يتألم لحرمانه من القدرة على البكاء. وعندما أحس بالدموع تنساب على خديه «بدت له شديدة اللذة والعذوبة، ليس

فقط بالنسبة للقلب، بل الفم أيضا»، (كذلك: في عام ١١٩٩، سافر راهب شاب إلى دير لسيسترسيين، في منطقة برابان لكي يحصل بفضل صلواتهم على نعمة الدموع).

(مسألة نيتشوية: كيف يمكن للتاريخ والفرد أن يتحدا؟ ألا يعود للفرد أمر صياغة ـ تكوين ـ اللاحالي بالتاريخ؟ في دموع العاشق نفسها، يقمع مجتمعنا لإحاليته الخاصة به، جاعلا بذلك من العاشق الذي يبكي شيئا ضائعا، يتوجب عليه كبت بكائه من أجل «صحته». في فيلم المركيز، أو بكاء كثير، والناس يضحكون).

٢ـ لعل فعل «بكى» كبير جدا، ربما علينا ألا نرجع الدموع كلها إلى الدلالة نفسها، ولعله يوجد في العاشق نفسه ذوات عدة، تلتزم في صيغ متقاربة ومختلفة بفعل «البكاء». من هو هذا «الأنا» الذي «يشرف على البكاء»؟. ومن ذا الآخر الذي «كاد يبكي» ذات يوم؟ من أنا الذي أبكي، وأزرف الدمع مدرارا، أو أسكب عند استيقاظي «شلالا من الدموع»؟ إذا كنت أملك طرائق عدة للبكاء، فلعلني، عندما أبكي أتوجه دائما إلى شخص ما، وأن المقصود بدموعي ليس دائما الشخص نفسه: ألائم طرائق بكائي مع نموذج الابتزاز الذي أريد أن أمارسه على من حولي بواسطة دموعي.

عندما أبكي أريد أن أؤثر على أحد ما، وأن أضغط عليه «انظر مافعلت بي!». لعل ـ وهذا ما يحصل عادة ـ نريد أن نرغم الآخر على إظهار عطفه وعدم حساسيته بوضوح. ولكن لعلِّي أيضا أرغم نفسي: أجعل نفسي تبكي لأبرهن لها على أن ألمي ليس وهما: فالدموع علامات وليست عبارات. من خلال دموعي أقص رواية، أصوغ أسطورة الألم، وعندها أتكيف: أستطيع أن أعيش معها، لأنني عندما أبكي أعطي لنفسي فرصة مخاطبة شخص عظيم يستقبل أصدق الرسائل، رسالة جسدي، وليست رسالة لساني: «ما أهمية الكلمات أمام دمعة واحدة أكثر تعبيراً؟» .

الثرثرة

ثرثرة. جرح يصيب العاشق عندما يكتشف أن المعشوق هو موضوع «نميمة»، ويسمع الآخرين يتحدثون عنه بطريقة عادية.

ـ الوليمة [١٣٧]

على طريق فالير، ثمة رجل ملول رأى آخر يسير أمامه، أدركه وسأله أن يقص عليه قصة وليمة أغاتون. هكذا ولدت نظرية العشق: من صدفة، ومن ملل، ومن رغبة في الحديث، أو، إذا شئنا، من ثرثرة على مسافة ثلاثة كيلومترات. لقد حضر «أرسطودام» الوليمة الشهيرة، ونقل ما دار فيها إلى «أبولودور» الذي رواها بدوره لـ «غلوكون» (رجل بلا ثقافة فلسفية) وهما على طريق «فالير»، فرواها هذا الأخير لنا في كتاب، نحن مازلنا نتكلم عنها. فالوليمة ليست، إذن، حديثا فقط (نتكلم عن مسألة)، بل هي أيضا ثرثرة (نتحدث فيما بيننا عن آخرين).

تتجسد، إذن، في هذا الأثر الأدبي، ألسنيتان مكبوتتان عادة، لأن الألسنية الرسمية لا تهتم إلا بالرسالة. تفترض الألسنية الأولى أنه ليس بالإمكان طرح أي سؤال دون مخاطبة ما. فللحديث عن العشق، لا يتحدث المدعوون فيما بينهم فحسب، منتقلين من صورة إلى صورة، ومن مكان إلى مكان (فلموقع الأسرة في الوليمة أهمية كبيرة)، بل يضمنون أحاديثهم العامة أخبارا عن الصلات العشقية التي يقيمونها (أو يتخيلون أن الآخرين أقاموها). هذه ألسنية «المحادثة». تقول الألسنية الثانية: أن تتحادث يعني دائما أن تقول شيئا عن شخص ما. بكلامهما عن الوليمة وعن العشق، يتحدث كل من «غلوكون» و«أبولودور» عن سقراط و«ألسبياد» وعن أصدقائهم: بالثرثرة يرى الموضوع النور. يشتمل فقه اللغة الناشط (أي الذي يعنى بفعالية الكلام) على ألسنيتين: ألسنية المخاطبة (أن نتحدث إلى آخر) وألسنية الغائب (أن نتكلم عن أحد ما). [١٣٨]

ـ فرتر [١٣٩]

٢ـ لم يكن فرتر قد تعرف على شارلوت بعد، ولكن في السيارة التي أقلته إلى حفل الرقص الريفي (كان عليه أن يمر على شارلوت لاصطحابها)، تحلل إحدى الصديقات ـ صوت الثرثرة ـ لفرتر تلك التي ستفتنه صورتها بعد دقائق: إنها مخطوبة، عليك ألا تقع في غرامها... إلخ. هكذا تختصر الثرثرة وتعلن عن القصة التي ستحصل. الثرثرة هي صوت الحقيقة (ففرتر سيقع في غرام الفتاة المخطوبة) وهذا الصوت السحري: الصديقة ساحرة شريرة، وقادرة بحجة تحويل الأنظار، على أن تتنبأ وتنادي.

عندما تتحدث الصديقة يكون كلامها بلا رحمة (فالساحرة لاتشفق): الثرثرة خفيفة، وباردة، لذلك تأخذ طابعا موضوعيا .يبدو صوتها ظاهريا، وكأنه يضاعف صوت العلم. إنهما صوتان مختزلان. عندما يتحدث العلم أنتهي بسماع خطابه كضجيج ثرثرة تتلفظ بالذم ببرودة، وخفة، وموضوعية، ما أحب: من يتكلم وفق الحقيقة.

٣ـ تحول الثرثرة الآخر إلى هو/هي. وهذا الاختصار لا أتحمله. فالآخر بالنسبة لي ليس هو أو هي. فله اسمه الخاص، اسم العلم خاصته. وضمير الغائب هو ضمير خبيث: إنه ضمير اللاشخص، يغيب ويلغي. عندما ألاحظ أن الخطاب العام يستولي على الآخر خاصتي، ويرجعه إليّ بلا حياة كبديل عام، منطبق على كل الأشياء، التي ليست هنا، أشعر وكأنني أراه ميتا، مختصرا، موضوعا داخل كوة في جدار متحف اللغة الكبير. بالنسبة لي، لا يمكن للآخر أن يكون مرجعا: لست أبدا سوى أنت، لا أريد أن يتكلم الآخر عنك.

لماذا؟

لماذا . في الوقت الذي يتساءل العاشق بهوس، لماذا لا يحبه المعشوق، يعيش في الاعتقاد، بأن هذا الأخير يحبه فعلا، لكنه لا يبوح له بذلك.

ـ نيتشيه (١٤٠) ـ هاين (١٤١)

١ـ بالنسبة لي هناك «قيمة عليا»: إنها عشقي. لا أقول أبدا في نفسي: «ما جدوى ذلك». فلست عدميا . لا أتساءل عن الغايات، ولايوجد في خطابي الرتيب سوى «لماذا» واحدة، وهي نفسها دائما: لماذا لا تحبني؟ وكيف يمكن ألا نعشق هذا «الأنا» الذي يحوله العشق إلى كائن كامل (كثير العطاء ويسعد)؟ سؤال ملح يطرح نفسه حتى بعد انتهاء المغامرة العشقية: «لماذا لم تحبني؟» أو أيضا: «آه، قل لي ياحبيب قلبي، لماذا هجرتني؟»: O sprich, mein herzaller-liebstes, warum verliessest du mich?

٢ـ عما قريب (أو في الوقت نفسه)، لا يعد السؤال: «لماذا لاتحبني؟» ولكن «لماذا تحبني قليلا فقط؟» «ماذا تفعل لكي تحب قليلا؟». وما يعني أن تحب «قليلا»؟ إنني أعيش في ظل شعار «الكثير الزائد» أو «غير الكافي»، متعطشا للتطابق، فكل ما ليس كاملا يبدو لي شحيحا. ما أسعى إليه، هو أن أشغل مكانا لا تدرك فيه الكميات، وتنعدم فيه الحسابات.

أو أيضا، بما أنني من أتباع التسميات: لماذا لا تقول لي إنك تحبني؟

ـ فرويد (١٤٢)

٣ـ في الحقيقة ـ مفارقة هائلة ـ لا أكف عن الاعتقاد بأنني معشوق. أهذي بما أشتهيه. يتأتى الجرح من الخيانة وليس من الشك:

لأن من يعشق وحده يخون، ومن يشعر بالغيرة هو من يظن نفسه معشوقا: يفقد الآخر، عرضا، إدراك ذاته التي هي عشقه لي. هنا يكمن مصدر شقائي. لا وجود للهذيان إلا عندما نستفيق منه (لاوجود للهذيان إلا بشكل استعادي): ذات يوم، أفهم ما حصل لي: كنت أعتقد أنني أتألم لأنني لست معشوقا، مع أني أتألم لاعتقادي بأنني معشوق. كنت أحيا في وضع معقد: أعتقد أنني معشوق ومهجور في آن معا. ومن استمع إلى حديثي الحميم لا يسعه سوى أن يصرخ، كما نفعل إزاء تصرف طفل صعب المراس: وماذا يريد في النهاية؟

(أحبك تصبح أنت تحبني. في أحد الأيام تلقى فلان... زهرات اوركيديا، من مجهول: بدأ يهذي فورا متسائلا عن مصدرها: لا يمكن أن تأتيه سوى ممن يعشقه. ومن يعشقه لا يمكن أن يكون إلا عاشقا له. لكنه تمكن ـ بعد فترة من التركيز ـ من التمييز بين الاستدلالين: من يعشقه ليس بالضرورة عاشقا له.)

الافتتان

افتتان. تعتبر مرحلة أولية (لكن من الممكن استعادتها بعد حين)، يجد خلالها العاشق نفسه «مفتونا» (مأسورا، ومسحورا) بصورة المعشوق (الاسم العامي لهذه المرحلة: علق بشباكه. والاسم العلمي: انغرام).

ـ جديدي [١٤٣]

١ـ منذ عهد بعيد، أقامت اللغة (المفردات) موازنة ما بين العشق والحرب: إذ المقصود في الحالتين هو الإخضاع والافتتان والأسر... إلخ. ففي كل مرة يقع المرء في الغرام، يستعيد بعضا من الزمن القديم حيث كان على الرجال اختطاف النساء (تأمينا للزواج الخارجي): ففي داخل كل عاشق يشعر بالعشق الصاعق بعض من «سابين» (أو من أي واحدة من المخطوفات الشهيرات).

وعليه، فثمة تلاحق مثير: في الأسطورة القديمة يكون الخاطف إيجابيا، كي يلتقط فريسته، إنه فاعل الخطف (ومفعوله المرأة التي، كما نعلم، هي دائما سلبية). أما في الأسطورة الحديثة، أسطورة (الحب ـ الشغف)، فيحصل عكس ذلك: لا يريد الخاطف شيئا، ولايقوم بأي شيء، هو جامد (كصورة)، يتحول المخطوف إلى فاعل الخطف وموضوع الخطف إلى فاعل العشق، وينتقل فاعل الإخضاع إلى موقع المعشوق. (يتبقى من النموذج القديم أثر عام: العاشق ـ أي المفتون ـ هو ضمنيا، دائما، متأنثا.)

ـ بارسيفال ـ روسبروك [١٤٤]

يتأتى هذا الانقلاب الفريد من الأمر التالي: الذات بالنسبة لنا (منذ ظهور المسيحية؟) هي التي تتألم: فأينما وجد جرح وجدت ذات: die Wende ! die Wende الجروح! الجروح! قال بارسيفال

عندما أصبح بذلك «ذاته»: وبقدر ما يكون الجرح فاغرا في مركز الجسد (في «القلب») بقدر ما تصبح الذات ذاتا: لأن الذات هي الحميمية «وللجرح (...) من الحميمية ما يخيف». هكذا جرح العشق: عميق («متجذر» في الذات) لا يلتئم، تسيل عبره الذات المتكونة عبر السيلان نفسه. يكفي أن تتخيل «سابين» مجروحة حتى نجعل منها موضوعا لرواية عشق.

ـ أتانازيوس كيرشر (١٤٥)

العشق الصاعق هو تنويم مغناطيسي: إنني مفتون بصورة ما: بداية، تراني مرتجا، ومكهربا، ومبدلا، ومهزوز المشاعر، و«ملغما»، تماما كما فعل سقراط بـ «مينون»، نموذج الأشياء المعشوقة، والصور الفاتنة. أو تراني، أيضا، مهتديا بتجل ما حيث لا شيء يفرق بين درب الانغرام ودرب الآلام، ومن ثم تراني مسحوقا وواقعا في الشرك، ودون حراك، أنفي ملتصق بالصورة (بالمرآة). في هذه اللحظة التي تتراءى فيها صورة الآخر، للمرة الأولى، لتفتنني، أصبح مثل دجاجة اليسوعي «أثناسيوس كيرشر» (١٦٤٦) الساحرة: موثوقة القوائم، تنام وهي ممعنة النظر في خط الطبشور الذي يمر، كصلة ما، بالقرب من منقارها. وعندما يفك وثاقها تبقى مفتونة دون حراك، يقول اليسوعي: «خاضعة لمن غلبها». وعليه، لإيقاظها من حالة الافتتان هذه، وإزالة العنف من مخيلتها (vehemens animalis imaginatio)، يكفي أن يربت قليلا على جناحها، فتراها تتنفض وتعود إلى نقر الحبوب.

ـ فرويد ـ فرتر (١٤٦) ـ هبتاميرون

٣ـ يقال إن المرحلة التنويمية مسبوقة عادة بحالة غسقية: تشعر الذات بأنها خاوية، ومهيأة، وجاهزة دون علم منها للاختطاف الذي سيفاجئها. هكذا، يصف لنا فرتر مطولا الحياة التافهة التي كان

يعيشها في فاهلهايم قبل أن يلتقي بشارلوت: فلا حياة اجتماعية، ولاتسلية، سوى قراءة هوميروس، كنوع من الحداء اليومي الخاوي والتافه (ويطبخ البازيلا). ليس هذا «الصفاء المذهل» سوى انتظار ـ شهوة: لا أعشق سوى من أشتهي. ليس الفراغ الذي أحدثه في داخلي (وأزدهي به ببراءة مثل «فرتر») سوى هذا الوقت المتفاوت الطول، الذي أجيل فيه بنظري إلى من حولي باحثا، خفية، عمن أحب. بالتأكيد يحتاج العشق لمولد، كخطف الحيوان. الطعم ظرفي ولكن البنية متأصلة، ومنتظمة وكسفاد الطيور موسمية. وهكذا، فإن أسطورة «الحب الصاعق»، هي من القوة (تنقض علي فجأة، ودون توقع، ودون إرادة منى، ودون أدنى مشاركة مني) بحيث نستغرب قول أحدهم، بأنه قرر أن يقع في الغرام مثل «أمادور» عند رؤيته «فلوريد» في قصر نائب ملك «كاتالونيا»: «بعد أن تأملها طويلا، قرر أن يحبها». هل أقرر أن أصبح مجنونا؟ (هل العشق هو هذا الجنون الذي أريد؟).

ـ فلوبير [١٤٧] ـ أصل الكلمة

٤ـ ليس من يطلق الآلية الجنسية في عالم الحيوان كائنا معينا، بل شكلا ما فقط، وتعويذة ملونة (هكذا تنطلق المخيلة). إن ما يؤثر في (كورقة ناعمة)، في الصورة المبهرة، ليس مجموع تفاصيلها، بل هذه أو تلك التموجات. من الآخر، ما يمسني (يفتنني) فجأة، هو صوته، انحناءة كتفيه، ورشاقة قامته، ودفء يديه، واستدارة ابتسامته... إلخ. وعندها، ما همني من جمالية الصورة؟ ثمة شيء ما يتأتى متوافقا بدقة مع شهوتي التي (أجهل كل شيء عنها). إذن لن أقوم بأي محاباة أسلوبية. تارة، يثير حماسي، من الآخر، موافقته لنموذج ثقافي كبير (أعتقد أنني أرى الآخر، وقد رسمه فنان من الماضي). وطورا، على العكس، يفتح الجرح في داخلي بعض وقاحة الظهور عنده: يمكنني أن أستسلم لوضع مبتذل بعض الشيء (مأخوذ للتحدي): هناك ابتذال دقيق، ومتحرك، يمر بسرعة على جسد الآخر،

طريقة سريعة (ولكنها مفرطة) في بسط أصابعه، وفتح ساقيه، وتحريك شفتيه الكثيفتين أثناء تناوله الطعام، والتفرغ لاهتمام عادي، وجعل جسده غبيا، للحظة، وبهيئة ما (إن ما يفتن في «ابتذالية» الآخر، عله مفاجأتي له، وللحظة سريعة، في حركة داعرة، منفصلة عن بقية شخصه). وما يمسني (كلمة مأخوذة أيضا عن المطاردة) يعود إلى حيز من الممارسة، للحظة خاطفة من وضعية الجسد، باختصار، لرسم خيالي (الترسيمة هي الجسد أثناء الحركة، في وضع ما، وحي.)[١٤٨]

ـ فرتر[١٤٩] ـ لاكان[١٥٠]

٥ـ عند نزوله من السيارة، رأى «فرتر»، وللمرة الأولى، شارلوت (التي سيغرم بها) داخل إطار باب منزلها (تقطع الخبز المحلى للأطفال: مشهد شهير أثار اهتمام المحللين): نحب بداية لوحة، لأنه يلزم الحب الصاعق علامته المباغتة نفسها (التي تجعلني غير مسؤول، وخاضعا لحتمية ما، مفتونا): ومن بين أنساق الأشياء الممكنة يبدو لي أن اللوحة هي أفضل شيء يمكن رؤيته للمرة الأولى: ستارة تتمزق، ويكتشف بكامله من لم يكن قد شوهد من قبل، وتلتهمه، في الحال، النظرات: الفوري يزخر بالدلالة: سبق التمهيد لي: تكرس اللوحة من سأعشقه.

يفتنني كل شيء، وكل ما يمكن أن يحصل لي من خلال دائرة ومزق: «في المرة الأولى، رأيت فلانا... من خلال زجاج السيارة: كان الزجاج كعدسة تبحث، من بين الجموع، عمن تريد أن تعشق. ومن ثم لا أدري بفعل أي حالة من شهوتي، تستقر عليها العدسة؟ أحدق فيما تبدى لي، وأسعى من حينه إلى تتبعه خلال أشهر عدة. ولكن الآخر، وكأنه يريد مقاومة هذا الرسم الغائب، عنه كذات، حين يظهر كل مرة في مجال رؤيتي (دخوله إلى المقهى حيث أنتظره مثلا)، كان يفعل ذلك بكثير من الحذر، وبالحد الأدنى، مشبعا جسده، باللامبالاة والكتمان، مؤجلا اهتمامه برؤيتي.. إلخ: باختصار، إنه يحاول الخروج من إطار اللوحة».

هل اللوحة هي دائما مرئية؟ يمكنها أن تكون صوتية، ويمكن للدائرة أن تكون لغوية: أستطيع أن أقع في غرام جملة قيلت لي: ليس فقط لأنها تقول لي شيئا يؤثر في شهوتي، بل بسبب صياغتها التركيبية (دائرتها) التي ستسكنني كذكرى.

ـ فرويد

٦ـ عندما يكتشف فرتر شارلوت (عندما تتمزق الستارة وتظهر اللوحة) تبدو شارلوت وهي تقطع الخبز. ما يغرم به «هانولد» هو امرأة تسير (الغراديفا تعني التي تسير)، بالإضافة، إلى كونها محصورة في إطار نقش ما. إن ما يبهرني، ويفتنني، هو صورة جسد في وضع ما، ومايثيرني هو هيئة شبحية في العمل، لا تعيرني انتباها: تبهر الخادمة الشابة «غروشا» رجل الذئاب: جاثية على ركبتيها تمسح الأرض. فوضعية العمل تضمن بشكل ما براءة الصورة: كلما قدم لي الآخر علامات انشغاله، لامبالاته (بغيابي) كلما أكدت مفاجأتي له، وكأنه، لكي أقع في الغرام، علي أن أقوم بشكليات الخطف السلفية، أي المفاجأة (أفاجىء الآخر، وبالفعل ذاته يفاجئني: لم أكن أتوقع مفاجأته.)

ـ راسين

٧ـ ثمة خدعة في زمن العشق (هذه الخدعة تدعى قصة عشق. أعتقد (كسائر الناس) أن ظاهرة العشق هي «فصل» له بداية (الحب الصاعق)، ونهاية (انتحار، هجران، فقدان العاطفة، وانعزال، ودير، وسفر... إلخ). وعليه، فإن المشهد الأول الذي افتتنت خلاله، لا أكف عن استرجاعه: إنه يقظة. أستعيد صورة موجعة، أعيشها في الحاضر، ولكنني أصرفها (أقولها) في الماضي: «رأيته، احمررت، وشحبت لرؤياه، وعلا اضطراب داخل نفسي الولهانة»: يعبر دوما عن الحب الصاعق بصيغة الماضي، لأنه ماض (معاد بناؤه) ومنته (نظامي): إنه، إذا مااستطعنا القول، فوري سابق.

تتناسب هذه الخدعة الزمنية مع الصورة: إنها واضحة، ومفاجئة، ومؤطرة، وهي (أيضا وفي الآن) ذكرى (لا يكمن واقع الصورة في تقديمها، بل في وضعها للتذكر): عندما أستعيد رؤية مشهد الخطف، ألحقه بصدفة: ولهذا المشهد روعة الصدفة: لا أكف عن التعجب لتمتعي بحظ كهذا: أي التقائي بما يناسب شهوتي، أو مغامرتي بخطر كبير: خضوعي فجأة لصورة مجهولة (ويبدو المشهد المستعاد كعملية مونتاج رائعة لما هو مجهول).

مأسوف عليه

مأسوف عليه: يتخيل العاشق نفسه ميتا، ويرى حياة المعشوق مستمرة، وكأن شيئا لم يكن.

ـ فرتر [١٥١]

١ـ فاجأ فرتر لوته وصديقتها وهما تثرثران، تتحدثان بلا مبالاة عن شخص يحتضر: «ومع ذلك (...) إذا ما رحلت اليوم، وإذا ماابتعدت عن دائرتهم؟ (...) هل سيشعر أصدقاؤك بالفراغ الذي سيحدثه غيابك في حياتهم، وإلى أي مدى؟ ولكم من الوقت...؟».

ليس لأنني أتصور نفسي قد رحلت دون أسى: فتراجم الأموات أكيدة: بالأحرى، من خلال الحداد نفسه، الذي لا بد منه، أرى حياة الآخرين تستمر دونما تغيير. أراهم يثابرون في مشاغلهم، وتسلياتهم ومشاكلهم، يرتادون الأماكن ذاتها، ويعاشرون الأصدقاء أنفسهم. لاشيء يتغير في مجرى حياتهم. ينبثق من العشق، بوصفه صعودا جنونيا للتبعية (أنا بحاجة مطلقة للآخر) موقف عكسي قاس: لاأحد بحاجة لي.

(بإمكان الأم فقط أن تتأسف: أن تكون مكتئبا يعني أن تتشح بوجه الأم، كما أتصوره متأثرا لفقدي إلى الأبد: صورة جامدة، وميتة، ومنبعثة من الليل، لكن الآخرين ليسوا الأم: فلهم الحداد، ولي الاكتئاب).

٢ـ ما يزيد في ذعر «فرتر»، أن يرى المحتضر (الذي يتماهى معه) موضوع ثرثرة: فشارلوت وصديقاتها تتحدثن عن الموت بخفة، أرى نفسي هكذا، يلتهمني، بأطراف الشفاه، حديث الآخرين، مذابا في أثير الثرثرة. وتستمر الثرثرة دون أن أكون موضوعا لها، ومنذ زمن: يحق لطاقة كلامية خفيفة، لا تعرف الكلل، تناول ذكراي نفسها. [١٥٢]

«كم كانت السماء زرقاء!»

لقاء: تحيل الصورة إلى زمن السعادة الذي تبع مباشرة الافتتان الأول، قبل أن تولد صعوبات العلاقة العشقية.

ـ رونسار (١٥٣)

ـ على الرغم من كون الخطاب العشقي ليس سوى نثرات صور تتخبط وفق نسق غير متوقع، على طريقة تحليق ذبابة في غرفة، بإمكاني، على الأقل، أن أفرض على العشق، استرجاعيا وخياليا، صيرورة منتظمة: بهذا الاستيهام التاريخي أصنع أحيانا مغامرة. يبدو السباق العشقي متتبعا لمراحل ثلاث أو (فصول ثلاثة): إنه أولا الفورية، والافتتان (تفتنني صورة)، ومن ثم سلسلة من اللقاءات (مواعيد، ومكالمات هاتفية، ورسائل، ورحلات صغيرة) أكتشف خلالها، بانتشاء، كمال المعشوق، أي التطابق غير المتوقع لشيء ما مع شهوتي: إنها نعومة البداية والوقت الخاص بالحب العذري. يتخذ هذا الزمن السعيد هويته (نهايته) مما يناقض (على الأقل في الذكريات) «التالي»: و«التالي» هو سبحة طويلة من الآلام، والجراح، والقلق، والضيق، والاستياء، واليأس، والحيرة، والمكايد التي أصبح فريستها، وأعيش باستمرار مهددا بانهيار قد يطولني أنا والآخر، واللقاء الساحر الذي جعل، بداية، واحدنا يكتشف الآخر.

٢ـ ثمة عشاق لا ينتحرون: من الممكن أن أخرج من «النفق» الذي يلي اللقاء العشقي: استعيد رؤية النهار، إما أنجح في تأمين مخرج جدلي للحب البائس عبر (احتفاظي بالعشق وتخلصي من التنويم)، وإما بهجراني لهذا العشق، أعود للسباق وأسعى لتكرار اللقاء الذي فتنني، مع آخرين: لأنه من فئة «اللذة الأولى»، وأنا لا أتوانى عن استعادته: أؤكد ما هو حاصل، استعيد، ولا أكرر.

(اللقاء يشع. فيما بعد وفي الذكريات، تجعل الذات المراحل الثلاث في السباق العشقي مرحلة واحدة. ستتحدث عن «نفق العشق الباهر»)

ـ شاتوبريان [١٥٤] ـ بوفار وبيكوشيه

٣ـ خلال اللقاء، أندهش لأنني وجدت شخصا ينجز بلمسات متتالية وناجحة دائما، ودونما تخلف أو عجز، لوحة استيهامي. أنا كلاعب محظوظ قادر على الإمساك بالقطعة الصغيرة التي تتمم، منذ الاختيار الأول، لوحة شهوتي. إنه اكتشاف متدرج (شبيه بالاختبار) للتجانس، والمودة والتواطؤ، التي يمكنني أن أحافظ عليها دائما (كما أظن) في علاقتي بالآخر، الذي يتحول بذلك إلى «آخر خاصتي»: أنا مشدود كليا لهذا الاكتشاف (أرتجف بسببه) لدرجة أن كل فضول مبالغ فيه نحو شخص ما، ألتقيه، يقوم مقام العشق (إنه نوع من العشق الذي يشعر به شاب «مورايت» تجاه «شاتوبريان» المسافر، فيتفحص بلهف أدق حركاته ويتتبعه حتى لحظة رحيله). في كل لحظة من لحظات اللقاء، اكتشف في الآخر آخر مني: أتحب هذا؟ أنا أيضا أحبه! أنت لا تحب هذا؟ وأنا أيضا لا أحبه! عندما يلتقي كل من «بوفار» و«بيكوشيه»، لا يكفان عن تعداد جوانب ذوقهما المشترك بكثير من الدهشة: إنه، ومن دون أي شك، مشهد حب حقيقي. يحدث اللقاء في الذات العاشقة (المفتونة سلفا) انذهال صدفة خارقة: هنا يشابه العشق نظام رمية النرد (الديونزية).

(هما لا يعرفان بعضهما. إذن على كل منهما أن يعرّف نفسه للآخر: «انظر من أنا». إنها المتعة السردية التي تملأ فراغا وتؤخر المعرفة في آن معا. إنها، بكلمة واحدة، تنعش الصلة. في اللقاء العشقي، لا أكف عن التنقل، إنني خفيف جدا).

الدوي

دوي: صيغة أساسية في ذاتية العشق: كلمة، وصورة تدوي بألم في الوعي العاطفي للذات العاشقة.

ـ نيتشيه (١٥٥)

١ـ ما يدوي في داخلي هو ما أدركه بجسدي: فجأة، يوقظ شيء ما، دقيق وحاد، الجسد المستغرق في حالة معرفية لموقف عام: تؤثر الكلمة، والصورة، والفكرة كضربة سوط. يرتعش جسدي الداخلي، وكأنه يهتز تحت إيقاع أصوات الأبواق المتناغمة: ينتج عن ذلك أثر، يتسع، ويتلف (تدريجيا) كل شيء. في المخيلة العشقية، لا شيء يميز بين التحدي الأكثر تفاهة والظاهرة الأشد خطورة. ينطلق الزمن إلى الأمام (تحضرني تنبؤات بكوارث) وإلى الوراء (أتذكر برعب «سوابق»): انطلاقا من لا شيء، ينتصب خطاب عن الذكريات والموت، ويتملكني: إنها مملكة الذاكرة، سلاح الدوي، و«الاستياء».

ـ ديدرو (١٥٦)

(يتأتى الدوي من «حادث فجائي (...) يغير بخفة حالة الشخصيات»: إنه حادث مفاجىء، و«للحظة المؤاتية» لرسم لوحة معينة: لوحة مؤثرة للذات المدمرة والمنهكة القوى،... إلخ)

ـ ديدرو

ـ الجسد هو مجال الدوي ـ الجسد الخيالي، الشديد «التماسك» والملتئم، الذي لا أستطيع أن أتحسسه سوى بشكل انفعال عام. هذا الانفعال (المشابه لاحمرار يشعل الوجه خجلا أو تأثرا) هو وجل. في الوجل العادي ـ الذي يسبق مباريات معينة ـ أتوقع أن أكون في حالة فشل وضياع وفضيحة. في الوجل العشقي، أخشى

تدميري الذاتي الذي يتراءى لي، فجأة، مؤكدا وجاهزا، في ومضة الكلمة والصورة.

ـ روسبروك[157]

٣ـ عندما افتقد العبارة، ارتمى «فلوبير» على أريكته: كانت «النقعة». إذا ما دوى الشيء في داخلي بقوة، أجد نفسي، مجددا، مضطرا لأن أكف عن أي انشغال. أتمدد على سريري، دون مقاومة، أدع «العاصفة الداخلية» تمر. على عكس الراهب «زن» الذي يفرغ نفسه من الصور، فإنني أملأ نفسي بها وأشعر بأقصى مرارتها. للاكتئاب، إذن، حركته ـ المرمزة ـ وهذا ـ دون شك ـ ما يحد منه. لأنه يكفي أن أتمكن، في لحظة ما، من الاستعاضة عن هذه الحركة بحركة أخرى (ولو خاوية) (أقوم، اقترب من الطاولة، دون أن أعمل فورا) حتى يتضاءل الدوي تاركا المكان للكرب الكئيب. إن السرير (النهاري) هو مكان المخيلة. والطاولة من جديد، ومهما استخدمناها، هي الحقيقة.

٤ـ فلان ينقل لي إشاعة مزعجة عني. هذا الحدث يدوي في داخلي بطريقتين: فمن جهة أتلقى بقوة موضوع الرسالة، وأستنكر خطأه، وأحرص على تكذيبه،... إلخ. ومن جهة ثانية، أدرك جيدا النزعة العدائية التي تدفع بفلان ـ ودون وعي منه ـ لينقل لي معلومة جارحة. لا تحلل الألسنية التقليدية سوى الرسالة: على العكس، يسعى فقه اللغة الناشط، وقبل كل شيء، إلى تفسير، وتقييم القوة (الارتجاعية) التي توجهه (أو تجتذبه). إذن، ماذا أفعل؟ إنني أصرف هاتين الألسنيتين، وأوسعهما مداخلا بينهما: أستقر بعناء في جوهر الرسالة نفسها (أي محتوى الإشاعة)، بينما أسهب، بحذر، ومرارة، في ذكر الحجة التي تستند إليها: أخسر في كلتا الحالتين، أجرح نفسي من كل الجهات. الدوي: ممارسة متحمسة لسماع تام: خلافا لما يقوم به المحلل (ولذلك مايعلله)، بدل الاسترخاء، بينما الآخر يتحدث، فإنني استمع إليه

باهتمام، وفي حالة وعي شاملة: لا أستطيع أن أمتنع عن سماع كل شيء، إن النقاوة في هذا الإصغاء هي الشاقة لي: من بإمكانه أن يتحمل، ودون ألم، معاني متعددة وخالية من كل ضجة؟ فالدوي يحول الاستماع إلى صخب مفهوم، والعاشق إلى مستمع مخيف، مختصر إلى عضو سمعي هائل، وكأن الاستماع نفسه يدخل في عملية القول: في داخلي، إنها الأذن التي تتكلم.

أنشودة الصباح

يقظة. طرائق مختلفة يجد العاشق نفسه فيها عند الاستيقاظ، وقد استوطنه الهم العشقي.

ـ فرتر[158][159]

١ـ يتحدث فرتر عن تعبه، (دعيني أتألم حتى النهاية: على الرغم من تعبي، لدي ما يكفيني من القوة كي أصل إلى ذلك المكان).

يشمل الهم العشقي استهلاكا يفني الجسد بنفس قساوة الجهد الجسدي. قال أحدهم: «كنت أتألم كثيرا، وأصارع بقوة، طوال النهار، صورة المعشوق حتى إذا ما حل المساء نمت جيدا». وفرتر، قبيل انتحاره، آوى إلى فراشه، واستغرق في سبات عميق.

ـ ستندال[160]

٢ـ يقظة حزينة، يقظة مؤلمة (بسبب الحنان)، يقظة بيضاء بريئة، يقظة مريكة (يستيقظ أو كتاف من الغيبوبة «فجأة، تراءت له أحزانه: لا نموت من الوجع، أو مات في اللحظة الراهنة»).

مشاجرة

شجار: تظهر الصورة أي «مشاجرة» (بالمعنى المنزلي للكلمة) كتبادل اعتراضات.

١ـ عندما يتشاجر شخصان، بتبادل أجوبة منظمة، بغية حصول أحدهما على «الكلمة الأخيرة»، الكلمة الفصل، يكون هذان الشخصان متزوجين حكما: المشاجرة بالنسبة لهما هي ممارسة حق، ولغة يشتركان في ملكيتها. تقول المشاجرة، لكل دوره، أي ما معناه: ليس من دوني. ذلك هو المعنى لما يطلق عليه، على سبيل التخفيف، لفظة «حوار»: ألاّ يستمع الواحد منهما إلى الآخر، بل ان يخضعا معا لمبدأ التوزيع العادل لمنافع الكلام، يعلم الشريكان أن المواجهة التي يخضعان لها، والتي لا تفرقهما، هي من دون نتيجة كمتعة منحرفة (تكون المشاجرة، إذن، ممارسة اللذة دون المجازفة بالإنجاب).

ـ نيتشيه [١٦١] ـ جاكوبسون [١٦٢]

مع المشاجرة الأولى، تبدأ اللغة مهمتها الطويلة كشيء مضطرب ودون جدوى. إنه الحوار (مناظرة ممثلين) الذي أفسد المأساة حتى قبل سقراط. وبذا، تفضي المناجاة إلى تخوم الصلة الإنسانية: في المأساة القديمة، وفي بعض أشكال انفصام الشخصية، وفي مناجاة العاشقين. (على الأقل، بقدر ما أستطيع أن أسيطر على هذياني، ولاأستسلم لرغبة اجتذاب الآخر في نزاع كلامي منظم). كان الممثل البدائي، والعاشق، والمجنون، يرفضون أن يكونوا أسياد الكلام وخاضعين للغة الراشدين، اللغة الاجتماعية التي تهمس بها إيريس الشريرة: لغة العصاب العالمي.

ـ فرتر [١٦٣]

٢ـ تمثل رواية «فرتر» خطاب العاشق المحض: لا تنقطع فيها المناجاة (الغزلية، والقلقة) إلا مرة واحدة، وفي النهاية، قبيل الانتحار:

يزور فرتر شارلوت، فتطلب منه ألا يزورها قبل عيد الميلاد، مشيرة بذلك إلى أن عليه أن يباعد ما بين زياراته لها، وأنها أضحت غير قادرة على الاستجابة لمبادلته العشق: ينتج عن ذلك مشاجرة.

تندلع المشاجرة من خلاف: شارلوت منزعجة بينما فرتر متوتر، وانزعاج شارلوت يزيد من توتر فرتر: ليس للمشاجرة سوى موضوع واحد مجزأ بتباين الطاقة (المشاجرة مكهربة). ولكي يتحول هذا الخلل إلى (محرك)، وللتسريع من وتيرة المشاجرة، لا بد من خدعة يحاول كل من الشريكين استخدامها: وهذه الخدعة تكون، عادة، حدثا (يؤكده أحدهما بينما ينفيه الآخر)، أو قرارا (يفرضه أحدهما بينما يرفضه الآخر: في رواية «فرتر»: أن يباعد فرتر بين زياراته عمدا). إن الاتفاق مستحيل منطقيا، لأن ما هو موضوع نقاش ليس الحدث أو القرار في حد ذاته، أي ما هو خارج الكلام، بل ما يسبقه فقط: ليس للمشاجرة موضوع معين، وبالأحرى، فإن لها موضوعا، وإنما سرعان ما تفقده: إنها الكلام الذي فقد موضوعه. من خاصية الإجابة هي ألا تكون غايتها البرهنة والإقناع، بل أن يكون لها منشأ، وهذا المنشأ هو آني: في المشاجرة ألتصق بما يقال. إن موضوع المشاجرة (المجزأ والمشترك) يذكر في إجابتين: إنه الحوار التراجيدي، نموذج قديم لكل المشاجرات في العالم (عندما نكون في وضع المشاجرة نتلفظ بـ «رصف» كلمات). ومهما يكن حال انتظام هذه الآلية، على التناوبية، منذ البداية، أن تكون حاضرة في هاتين الإجابتين: هكذا، تدفع شارلوت بوجهة نظرها دائما نحو اقتراحات عامة (لأنه من المستحيل أن تشتهيني)، ويرجع فرتر وجهة نظره إلى احتمال حدوث الأمر، إله جروح العشق (قرارك هذا، مصدره ألبير). فكل حجة (كل بيت من الشعر) متساوية مع حجة أخرى، مضافا إليها الاحتجاج: باختصار، المزايدة. هذه المزايدة ليست سوى صرخة نرسيس: وأنا! وأنا!.

٣ـ المشاجرة هي كالجملة: بنيويا، لا شيء يرغم على إيقافها، ولايمكن لأي قيد داخلي أن يستنزفها، لأنه، كما في الجملة، بمجرد ظهور النواة (الحدث، القرار) يمكن لتشعباتها أن تتجدد. وحده، ظرف خارج عن بنية المشاجرة، قادر على إيقافها: إرهاق الشريكين (تعب واحد منهما لا يكفي)، قدوم شخص غريب (مجيء ألبير في رواية «فرتر»)، أو استبدال الشهوة بالعدوانية. لا يمكن لأي شريك أن يضع حدا للمشاجرة إلا إذا استفاد من هذه الظروف. على أية وسائل أحوز؟ الصمت؟ لا يمكن للصمت سوى أن يزيد من وتيرة المشاجرة. أنساق للإجابة للامتصاص، والتلطيف. المنطق؟ لا أحد من معدن صافي كي يدع الآخر دون صوت. تحليل المشاجرة نفسها؟ الانتقال من المشاجرة إلى ما بعد المشاجرة ليس سوى مباشرة مشاجرة جديدة. الهرب؟ إنه إشارة إلى تخل مكتسب: الثنائي مفكك: المشاجرة كالعشق هي متبادلة دائما، ولا نهاية لها، هي كالكلام: إنها الكلام نفسه المتلقى في لانهايته، تلك «العبادة الأبدية» التي فرضت على الإنسان، منذ وجوده، وهي عدم الكف عن الكلام.

(كان لفلان سمة تمثلت بأنه لم يكن يستغل الجملة التي يتلقاها، وبنوع من الزهد النادر لم يكن ليستفيد أبدا من الكلام)

ـ ساد

٤ـ ليس لأي مشاجرة معنى، ولا يمكن لأي منها أن يتطور باتجاه تفاهم أو تحول. فالمشاجرة ليست ممارسة ولا جدلية. إنها مترفة، وفارغة: لا جدوى منها كانتعاظ منحرف: لا تطبع، ولا تدنس. من المفارقات: عند «ساد»، العنف أيضا لا يطبع، يجدد الجسد قواه في الآن استعدادا لاستهلاك جديد: هو مضني، ومفسد، وممزق، تظل جوستين دائما نضرة، وتامة، ومرتاحة، كما هو شريك المشاجرة: ينبعث من المشاجرة السالفة، وكأن شيئا لم يكن. لتفاهة صخبها تذكر المشاجرة بالتقيؤ على الطريقة الرومانية: أدغدغ اللهاة (أثير

في نفسي الاحتجاج)، أتقيأ (سيلا من الحجج الجارحة)، ومن ثم، وبكل هدوء، أعود إلى تناول الطعام.

ـ فرتر

٥ـ المشاجرة تافهة، ومع ذلك، فإنها تنازع التفاهة. يحلم كل شريك في مشاجرة بأن تكون له الكلمة الفصل. الكلمة الأخيرة «الختام»، يعني أن نمنح قدرا لكل ما قيل، وأن نسيطر، ونمتلك، ونعفي، ونوجه ضربة للمعنى. إن من له الكلمة الأخيرة، في حيز الكلام، يشغل مكانا سلطويا ودقيقا، وفق امتياز ينظمه الأساتذة، والرؤساء، والقضاة، والمرشدون: تهدف كل مواجهة كلامية إلى امتلاك هذا الموقع السلطوي. عبر الكلمة الأخيرة أبتغي تفكيك، و«تصفية» الخصم، وإحداث جرح (نرجسي) مميت في جسده. أريد أن أرغمه على الصمت، وأحرمه من أي كلام. تحصل المشاجرة بهدف تحقيق هذا الانتصار: ليس المقصود أن تسهم كل إجابة في انتصار حقيقة، وإبرازها شيئا فشيئا، بل لكي تكون الإجابة الأخيرة جيدة: يحسب حساب الرمية الأخيرة في النرد. فالمشاجرة لا تشبه لعبة الشطرنج في شيء، بل هي تشبه لعبة التمرير: غير أن هذه اللعبة معكوسة هنا، لأن الرابح هو من تكون في يده الحلقة لحظة توقف اللعبة: تتناقل الحلقة في دائرة اللعبة، وينتصر من يقدر على الإمساك بها، فهو يؤمن بامتلاكها السلطة: الإجابة الأخيرة.

ـ فرتر

في رواية «فرتر» تتوج المشاجرة بابتزاز: يقول فرتر لشارلوت بلهجة منذرة نائحة: «اتركي لي بعضا من الراحة، وكل شيء يتبدل فيما بعد». هذا ما يعني «ستتخلصين مني قريبا»: اقتراح مطبوع بالمتعة لأنه، بالتحديد، توهم بأنه إجابة أخيرة. ولكي يتدبر المتشاجر الجواب الأخير، والمتبأ فعلا، يلزمه شيء لا يقل عن الانتحار: بانتحاره يصبح

فرتر، فورا، الأقوى: هكذا يبدو الموت، مرة أخرى، وحده قادرا على إيقاف الجملة، والمشاجرة.

ـ كيركغارد [١٦٤] ـ زن

من هو البطل؟ هو من امتلك الإجابة الأخيرة. هل نرى بطلا لايتكلم قبل أن يموت؟ إن التخلي عن الكلمة الأخيرة (رفض المشاجرة) لهو نقيض البطولة: مثل إبراهيم الذي يمتنع عن الكلام حتى قيامه بالتضحية المطلوبة منه. أو أيضا، الرد بسرعة مدمرة، لأنها أقل تغطية (يشكل الصمت دوما غطاء جميلا)، نستبدل الجواب الأخير باستدارة غير لائقة: هذا ما كان جواب المعلم زن، الذي كان يرد على السؤال المهم: «من هو بوذا؟»، بخلع حذائه، ووضعه على رأسه، ومن ثم يسير: انحلال كامل للجواب الأخير. إنه السيطرة على اللاسيطرة.

وحيدا: تحيل الصورة ليس إلى ما يمكن أن تكون العزلة الإنسانية للعاشق، بل إلى عزلته «الفلسفية». في أيامنا هذه، لا يهتم بالحب ـ الشغف أي نظام فكري مهم «خطابي».

ـ فرتر (١٦٥)

١ـ ماذا نسمي هذا الشخص الذي يتشبث «بالخطأ» مقابل العالم كله، وكأن أمامه الأبدية «ليخطئ»؟ نسميه مرتدا. فمن عشق لآخر، أو في العشق نفسه، لا أكف عن «السقوط» في عقيدة داخلية، لا أحد يتقاسمها معي. عندما نقل جسد «فرتر» ليلا إلى إحدى زوايا المقبرة، على مقربة من شجرتي زيزفون (شجرة العطر البسيط، والذكرى، والسهاد)، «ما من كاهن يرافقه». (هذه هي الجملة الأخيرة في الرواية): فالدين لا يدين، فقط، «فرتر» المنتحر، بل أيضا العاشق، المثالي، خارج التصنيف، غير «المرتبط» بأحد آخر سوى نفسه.

ـ الوليمة (١٦٦)

في الوليمة، يلاحظ «أركسيماك» بسخرية أنه قرأ في مكان ما مديحا للملح، ولكنه لم يقرأ شيئا عن «إيروس»، (١٦٧) لأن «إيروس» خاضع للرقابة كموضوع للحديث، فإن مجتمع الوليمة المصغر، قرر أن يجعل من «إيروس» موضوعا لطاولته المستديرة: مثلهم مثل مثقفي اليوم، فهم، بعكس التيار، يتحدثون عن العشق تحديدا، وليس عن السياسة، وعن الشهوة (العشقية)، وليس عن الفاقة (الاجتماعية). يكمن انحراف الحديث في كونه منتظما: ما يحاول المجتمعون إنتاجه ليس أحاديث مختبرة، وتجارب، بل عقيدة ما: فـ «إيروس» بالنسبة لكل منهم هو نظام. ومع ذلك، لا يوجد اليوم أي نظام للعشق: ولاتفرد بعض الأنظمة المحيطة بالعاشق المعاصر سوى مكان (وضيع): يلتفت

إلى هذه أو تلك من اللغات القائمة، ولا شيء يستجيب له إلا لتحويله عما يعشق. فالخطاب المسيحي، إذا ما وجد هو أيضا، يحثه على الكبت والارتقاء. وخطاب التحليل النفسي (الذي يصف حالته على الأقل) يلزمه بالقضاء على مخيلته. أما الخطاب الماركسي، فلا يقول شيئا. إذا ما أخذتني رغبة قرع هذه الأبواب من أجل أن يعترف في مكان ما ـ أينما كان ـ بجنوني (بحقيقتي)، فإن هذه الأبواب تظل موصدة أمامي، وهذا ما يكون حولي جدارا لغويا يدفنني، ويضيق علي ويطردني، إلا إذا أعلنت توبتي وقبلت «التخلص من فلان...».

(رأيت في كابوس، شخصا أحبه، ألمت به وعكة وهو في الطريق، فراح بقلق، يطلب دواء. مر الجميع بجانبه ورفضوا، بقساوة، إعطاءه الدواء، على الرغم من ذهابي وإيابي كالمجنون. أخذ قلق هذا الشخص طابعا هستيريا، لمته عليه. أدركت فيما بعد أن هذا الشخص هو أنا بالتأكيد، وبمن أحلم؟: استنجدت بكل اللغات (الأنظمة) العابرة، والمرفوض منها، مطالبا بإلحاح، وبشكل غير لائق، بفلسفة «تفهمني» ـ «تحتضنني»).

ـ الوليمة (١٦٨) ـ روسبروك

٣ـ ليست عزلة العاشق عزلة فرد (فالحب يسر، يتكلم، ويروى)، إنها عزلة نظام: أنا الوحيد القادر على أن يجعل منه نظاما ربما لأنني مرتد دوما على أنانة خطابي. من المفارقات الصعبة: بإمكان العالم بأسره أن يسمعني (العشق مصدره الكتب، ولغته شائعة)، ولكن لا يمكن أن يستمع إلي (تنبؤيا) سوى الذين يمتلكون لغتي نفسها. تقول «ألسبياد»: يشبه العشاق من لدغتهم الأفعى: «لا يريدون ـ كما يقال ـ أن يطلعوا أيا كان عما حصل لهم، إلا الذين كانوا مثلهم ضحايا لدغة كهذه، لأنهم الوحيدون الذين يتفهمون ويعذرون كل مايمكن أن يتجرأوا على قوله، أو فعله، تحت تأثير آلامهم»: قطيع نحيل من «الأموات المتضورين جوعا»، والمنتحرين من العشق (فكم

من المرات ينتحر العاشق نفسه؟) الذين ما من لغة تعيرهم صوتها (إن لم تكن لغة الرواية الماضية وبطريقة مجزأة).

٤ـ أنا كعاشق، مثل الناسك القديم، غير المقبول في مجتمعه الكنسي، لا أواجه ولا أعترض: لا أحاور قط مع أجهزة السلطة، وأهل الفكر، والعلم، والإدارة... إلخ. لست بالضرورة «غير مسيس»: انحرافي هو أنني لا «أثار». في المقابل، يخضعني المجتمع، علانية لكبت عجيب: فلا رقابة ولا محرمات: إنني معلق فقط: بعيدا عن الأشياء الإنسانية، بقرار تفاهة ضمني: لا أنتمي لأي قائمة ولا لأي مأوى.

ـ تاو (١٦٩)

٥ـ لماذا أنا وحيد:
لكل ثروته
وأنا من يبدو فقيرا
تحليت بذهن الجاهلْ
لأني شديد البطء.
لكل بصيرته
وأنا وحدي في العتمة.
لكل توقده
وبصيرتي وحدي مشوشة
تتأرجح كالبحر وتنفخ كالريح.
لكل هدف محدد
وحدي لي ذهن منفرج كالفلاح.
وحدي، أفترق عن سائر الناس
لأني متشبث بثدي أمي.

عدم يقين العلامات

علامات. لا يملك العاشق أي نظام علامات مؤكد، سواء رغب في البرهنة على عشقه أو بذل جهدا لمعرفة ما إذا كان الآخر يعشقه.

ـ بلزاك [١٧٠]

١ـ أبحث عن علامات، ولكن علامات على ماذا؟ ما موضوع قراءتي؟ هل هو: أنا معشوق؟ (هل كففت عن ذلك، أم إنني مازلت معشوقا؟) هل مستقبلي هو ما أسعى إلى قراءته، أستقرئ فيما هو مكتوب ماسيحصل لي وفق طريقة مستوحاة من التنجيم وقراءة النصوص القديمة «الباليوغرافيا». ألست بالأحرى مرتبكا بهذا السؤال الذي أبحث عن الإجابة عنه في وجه الآخر: ما قيمتي؟

ـ ستندال [١٧١]

٢ـ قوة المخيلة فورية: لا أبحث عن الصورة، هي تأتيني فجأة، ومن ثم أعود إليها فتتناوبني، حتى اللانهاية، العلامة الحسنة والسيئة: «ما تعني هذه الكلمات المقتضبة: لك كل تقديري؟ هل يمكننا أن نرى شيئا أكثر برودة من هذا؟ هل هي عودة كاملة إلى الحميمية القديمة؟ هل هي طريقة مهذبة لقطع الطريق على نقاش ما؟». مثل أو كتاف عند ستندال، لا أعلم أبدا ما هو طبيعي. مجردا (أعرف ذلك) من كل منطق، علي أن أشفى حتى أقرر تفسير الحس المشترك، ولكن الحس المشترك لا يقدم لي سوى بديهيات متناقضة: «ماذا تريد، ليس من الطبيعي أن تخرج في الليل وتعود بعد أربع ساعات!»، «ومع ذلك، فمن الطبيعي أن نتنزه قليلا عندما نصاب بالأرق»... إلخ. لا يحصل الساعي إلى الحقيقة إلا على إجابة حادة وصارخة، ولكنها تصبح غامضة وعائمة فور محاولته تحويلها الى علامات. كما في التنجيم، على العاشق المستشير أن يصنع بنفسه حقيقته.

ـ فرويد ـ جيد (١٧٢ ـ ١٧٣)

٣ـ يقول فرويد لخطيبته: «الشيء الوحيد الذي يؤلمني هو استحالة تمكني من البرهنة عن حبي لك». يقول «جيد»: يبدو كل شيء في تصرفاته وكأنه يقول: «طالما لم يعد يحبني، فلا شيء يهمني، لكنني مازلت أحبه، وحتى لو لم أحبه بهذا القدر من قبل، فإنني غير قادر على أن أبرهن له عن ذلك. وهذا ما يرعبني أكثر».

ليست العلامات براهين، طالما في وسع أي كان أن يطلق ما هو خاطىء وغامض منها. من هنا، نرتد، بحكم المفارقة، إلى قوة اللغة: بما أن لا شيء يضمن اللغة، فإنني أعتبر اللغة كالتوكيد الوحيد والأخير: لم أعد أومن بالتأويل. من الآخر خاصتي، سأعتبر كل كلمة علامة على الحقيقة. وعندما أتكلم، لن أشك بأن الآخر يتلقى حديثي على أنه حقيقة. من هنا أهمية التصريح عن العشق. أريد، وباستمرار، أن أنتزع من الآخر حقيقة مشاعره، وأقول له، من جانبي دوما، إنني أعشقه: لا شيء متروك للإيحاء أو للتنجيم: لكي يعرف أمر ما يجب أن يقال. وبمجرد أن يقال يصبح حقيقة إلى حين.

وتلمع النجوم E lucevan le stelle

ذكرى: استعادة ذكرى سعيدة و/أو مؤلمة، ذكرى شيء أو حركة، أو مشهد ما مرتبط بالمعشوق، ومطبوع بتدخل الماضي الناقص في قواعد الخطاب العشقي.

- فرتر (١٧٤)

١- «تمتعنا سويا بصيف رائع، أنا في بستان «لوت»، أتسلق أغصان الأشجار، وفي يدي عصا طويلة لقطف الثمار. هي في الأسفل، تلتقطها كلما رميت بها إليها». يروي فرتر، ويتحدث بصيغة الحاضر، ولكن اللوحة التي يصفها مرصودة للذكرى. بصوت خافت، يهمس الماضي الناقص خلف هذا الحاضر. ذات يوم، سأتذكر هذا المشهد، سأضيع في صيغة الماضي. فاللوحة العشقية، كالافتتان الأول لا تتبين معالمها إلا بعد إنجازها: «هي السوابق، التي لا يستعاد بها سوى الملامح التافهة غير المأساوية، وكأنني أتذكر الزمن نفسه، الزمن فقط: عطر لا يرتكز إلى شيء، بعض من الذاكرة، وأريج شيء ما. إنه استهلاك محض، وحده «الهايكو» الياباني يستطيع التعبير عنه، دون استعادته في أي مصير.

(لالتقاط ثمار التين العالية في حديقة «ب» تستخدم عصا طويلة، مصنوعة من الخيزران، يعلوها قمع حديدي أبيض مزخرف. تعمل ذكرى الطفولة هذه، كذكرى العشق).

- توسكا (١٧٥)

٢- «كانت النجوم تلمع» لن تستعاد هذه السعادة أبدا كما كانت. سوابقي ترهقني وتمزقني.

زمن الماضي الناقص هو زمن الانبهار: يبدو وكأنه حيٌّ رغم أنه دون حراك: حضور ناقص، وموت ناقص، لا نسيان ولا ابتعاد، إنه فقط، وببساطة، خدعة الذاكرة المرهقة. تنتظم منذ البداية مشاهد متعطشة كي تلعب دورا ما في وضعية الذكرى: غالبا ما أشعر بذلك، وأتنبأ به في اللحظة نفسها التي تتكون فيها هذه المشاهد. إن مسرح الزمن هذا هو عكس البحث عن الزمن الضائع تماما. لأنني أتذكر، بشكل دقيق ومثير للشفقة، وليس بشكل فلسفي أو خطابي: أتذكر لكي أكون تعيسا/سعيدا، وليس لأفهم. لا أكتب، ولا أسجن نفسي لأكتب قصة الزمن المستعاد الضخمة.

أفكار انتحار

انتحار: في حقل العشق، تتواتر الرغبة في الانتحار، ويثيرها أي شيء.

- ستندال (١٧٦)

١- لأتفه جرح، تعتريني الرغبة في الانتحار: عندما نتأمله لا نجد في الانتحار العشقي تفاضلا بين بواعثه. فكرته خفيفة: إنها فكرة سهلة، بسيطة، ونوع من الحساب السريع الذي أحتاج إليه في تلك اللحظة من خطابي. لا أعطيه أي تماسك جوهري، لا أتنبأ بإطار الموت الثقيل ونتائجه الفظة: بالكاد أعرف كيف سأنتحر، إنها جملة، جملة فقط، أداعبها بغموض، ولكن أتفه الأمور تبعدني عنها: «إن الرجل الذي كان يفكر في وضع حد لحياته منذ ثلاثة أرباع الساعة، تراه يصعد في اللحظة ذاتها على كرسي ليفتش في مكتبته عن ثمن زجاج سان - غوبان».

- هينيه (١٧٧)

٢- مستثيرا بظروف تافهة ومحمولا بالدوي الذي تثيره أحيانا، أرى نفسي فجأة، عالقا في الفخ، مجمدا في وضع (موقع) مستحيل: لا يوجد سوى مخرجين (إما... إما...) وهما أيضا موصدان: وفي كلتا الجهتين لا أستطيع إلا السكوت. تنقذني فكرة الانتحار، حينئذ، لأنني أستطيع أن أنطق بها (ولا أحرم نفسي منها): أعود إلى الحياة وألون هذه الفكرة بألوان الحياة، فإما أوجهها عدائيا ضد موضوع العشق (ابتزاز معروف)، وإما أتحد بها استيهاميا في الموت (أنزل إلى القبر حتى أتمرغ عليك).

- فرتر (١٧٨)

٣- بعد مناقشات، استنتج العلماء أن الحيوانات لا تنتحر. باستثناء بعضها - الحصان والكلب - التي تمتلك الرغبة في بتر أعضائها.

وعليه، فإن فرتر يشير إلى الأحصنة عندما يتكلم عن «النبل» الذي يطبع كل انتحار: «يحكى عن جنس أصيل من الأحصنة تدفعها غريزتها، عندما تكون مرهقة ومهيجة، إلى قطع وريد من جسدها بقضمة من أسنانها، لكي تتنفس بمزيد من الحرية. هكذا بالنسبة لي: غالبا ما أود أن أقطع وريدا من جسدي حتى أوفر لنفسي الراحة الأبدية».

- جيد [١٧٨]

من ترهات اندريه جيد: «انتهيت من إعادة قراءة «فرتر» مع بعض السخط. كنت قد نسيت أنه يأخذ وقتا طويلا كي يموت (وهذا غير صحيح). فالأمر لا ينتهي، إذ نود في النهاية أن ندفع فرتر من كتفيه. إن ما نأمله، لأربع أو خمس مرات، هو تنهيدته الأخيرة، لكن تتبعها تنهيدة بعد أخرى (...) يثير سخطي الرحيل المزركش.». لا يعلم «جيد» بأن البطل يكون حقيقيا في قصص الحب (لأنه مصنوع من جوهر انعكاسي بحت، يستغرق فيه كل عاشق)، وبأن ما يتمناه «جيد»، هنا، هو موت رجل، هو موتي.

مثل

مثل. يدعى العاشق بشكل مستمر إلى تعريف المعشوق، ويتألم من ريب هذا التعريف، فيحلم بحكمة تجعله يتخذ الآخر، كما هو، مجردا من أي صفة.

١- ضيق تفكير: في الواقع لا أقبل شيئا من الآخر، ولا أفهم شيئا. يبدو لي أن ما لا يعنيني مباشرة من الآخر، هو غريب وعدائي، أشعر عندها تجاهه بمزيج من الرعب والقساوة: أخشى المعشوق وأنبذه حالما لا «يلتصق» بصورتي. إنني «ليبرالي»: وعلى نحو ما، ملتزم بعقيدة ومنتحب.

(صناعية، لا تكل، آلة اللغة التي تضج في داخلي، لأنها تعمل جيدا، وتنتج سلسلة النعوت: أغمر الآخر بالنعوت، وأعدد خصائله qualitas).

٢- من خلال هذه الأحكام البراقة، والمتلونة، يستمر عندي انطباع معين: أرى أن الآخر يستمر على حاله، يجسد بنفسه هذا الاستمرار الذي يصدمني. أرتبك لإدراكي بأنني لا أستطيع تحريكه. ومهما فعلت، ومهما أنفقت لأجله، لا يتخلى الآخر أبدا عن نظامه الخاص. أشعر، وبصورة متناقضة، أن الآخر هو كآلهة مزاجية تبدل، دون توقف، مزاجها اتجاهي. وكشيء ثقيل ومتأصل (هذا الشيء سيمعن في السن وسيظل كما هو، وهذا ما يؤلمني). أو أرى الآخر أيضا في أقصى مداه. وأسأل نفسي أخيرا: هل من نقطة، نقطة واحدة يمكن للآخر أن يفاجئني بها؟ هكذا أشعر بأن «حرية» الآخر في أن يكون نفسه، هي كتشبث جبان. أرى الآخر جيدا كما هو. أرى هذه «الماهية» عند الآخر، ولكنها متعبة في حقل الشعور العشقي، لأنها تفرقنا. ومرة أخرى، أرفض الاعتراف بتجزئة صورتنا، وبأخروية الآخر.

٢- زن (١٨٠)

- هذه «الماهية» الأولى سيئة، لأنني أدع في متناول اليد، نعتا، كنقطة فساد داخلية: الآخر متشبث: مازال في إطار الخصائلqualitas. علي أن أتخلص من كل رغبة في جردة ختامية، على الآخر أن يتجرد، في نظري، من كل تخصيص، فكلما أشرت إليه قل تكلمي فيه: أكون شبيها بالطفل الذي يكتفي بكلمة خاوية ليدل على شيء ما: تقول اللغة السنسكريتية: «تا، دا، تات. يقول العاشق مثل: أنت هكذا، وبالتحديد هكذا».

بتسميتي لك «مثل» أجعلك تتجاوز التصنيفات، آخذك من الآخر، من اللغة، أريدك أزليا. مثلما هو، لا يتلقى المعشوق أي معنى مني أو من النظام الذي هو موجود فيه. لم يعد سوى نص دون سياق: لم أعد بحاجة ولا أرغب في فك رموزه، فهو، بشكل ما، الإضافة لمكانه الخاص. عل بإمكاني استبداله ذات يوم لو مثل المكان فقط، لكن الإضافة على مكانه، أي مثله، لا يمكنني استبدالهما.

(في المطاعم، وفور انتهاء خدمة الموائد، تعد الموائد من جديد من أجل الغد: غطاء الطاولة الأبيض نفسه، والملاعق والشوك والسكاكين نفسها، والمملحة عينها: إنه عالم المكان، وبديله: دون «مثل».

٤- أتوصل، إذن (بسرعة)، إلى لغة دون نعوت. أعشق الآخر ليس حسب صفاته (المدرجة في حسابات)، بل وفق وجوده. وبحركة قد ترون فيها تصوفا، فإنني لا أعشق ما هو عليه، بل: أعشقه. فاللغة التي يحتج عليها العاشق (في وجه سائر لغات العالم المنطوقة) هي لغة منفرجة: لا حكم فيها، ولا رعب المعنى. ماأصفيه، في هذه الحركة، هي فئة الاستحقاق نفسها: ومثلما يؤم الصوفي حيز القدسية من دون مبالاة (التي قد تكون نعتا أيضا)، فإنني بوصولي إلى «مثل» الآخر، تراني لا أواجه بين

القربان والشهوة: يبدو لي أنني قادر على اشتهاء الآخر بنسبة أقل والتمتع به بنسبة أكثر.

(الثرثرة هي العدو الشرس للـ «مثل»، وهي مصنع النعوت البذيء. وأفضل ما يشبه المعشوق كما هو، لعله النص الذي لا يمكنني أن أقحم فيه أي نعت: نص أستمتع به دون ضرورة فك رموزه)

- **نيتشيه**

٤- أيضا: أليست «مثل» هي الصديق؟ الصديق الذي يمكنه الابتعاد دون أن تتصدع صورته؟ «كنا أصدقاء، وأصبحنا غرباء، الواحد منا عن الآخر. إنه أمر جيد، لا نسعى لحجبه عن أنفسنا، ولا لإخفائه كما لو كنا نخجل منه. كسفينتين تتبع كل منهما طريقها وهدفها الخاص بها: هكذا، من دون شك، بإمكاننا الالتقاء والمشاركة في احتفالات الأعياد، كما كنا نفعل آنفا، وعندها تكون السفن راسية جنبا إلى جنب في المرفأ نفسه، تحت الشمس، هادئة، وكأنها قد بلغت الهدف، وكانت الوجهة نفسها لكليهما. لكننا، فيما بعد، نجد أنفسنا من جديد مدفوعين بنداء المهمة الذي لايقاوم، لأن يكون واحدنا بعيدا عن الآخر، في بحار، وفي اتجاهات مختلفة، وتحت شموس مختلفة. ربما كي لا نلتقي أبدا، أو ربما لنلتقي مرة أخرى، ودون أن يتعرف واحدنا على الآخر: لعل غيرتنا تكون بحارا وشموسا مختلفة!».

حنان

حنان. متعة، ولكنها أيضا تقييم مقلق لتصرفات حنونة تصدر عن المعشوق بقدر ما يعي العاشق أنه ليس صاحب امتيازها الحصري.

- موزيل[١٨١]

١- ليس المقصود فقط الحاجة إلى الحنان، بل الحاجة إلى أن نظهر الحنان للآخر: نضع أنفسنا في دائرة طيبة متبادلة، يكون واحدنا فيها بمثابة الأم للآخر، ونعود إلى جذور أي علاقة، تلتقي عندها الحاجة والشهوة. يقول التصرف الحنون: اطلب مني كل مايمكنه إرقاد جسدك، لكن لا تنسى بأنني أشتهيك قليلا، وبشكل خفيف، ولاأريد فورا أي شيء منك.

ليست اللذة الجنسية مجازية: فهي تنقطع بمجرد الحصول عليها: كان عيدا، دائما مقفلا، بإزاحة المحرم، الموقتة، والمراقبة. أما الحنان، فعلى العكس من ذلك، ليس سوى مجاز لا متناهي، ولا يمكن إشباعه. فالتصرف وفترة الحنان (الانسجام اللطيف خلال سهرة ما) لا ينقطعان دون ألم: يستعاد التفكير بكل شيء: يعود الإيقاع – فريتي – وتبتعد النرفانا[١٨٢].

٢- إذا ما تلقيت التصرف الحنون عند الطلب، أشعر بأنني قد غمرت: أليس هذا التصرف مكثفا عجيبا للحضور؟ ولكن إذا ماتلقيته (ربما في الآن) في حقل الشهوة، أقلق: إن الحنان، كحق، ليس حصريا، علي أن أقبل بأن ما أتلقاه يتلقاه الآخرون أيضا (أحيانا أرى ذلك بنفسي). حيث تكون حنونا، تتلفظ بصيغة الجمع.

(كانت «ل»... ترى بذهول، «ب»... وهو يلاحق النادلة، في ذلك المطعم البافاري، طالبا كأسا، بالنظرات الحنونة نفسها، بالنظرات الملائكية التي كانت تهز مشاعرها، حينما كانت توجه إليها)

اتحاد

اتحاد. حلم اتحاد تام مع المعشوق.

- أرسطو[١٨٣] - ابن حزم[١٨٤] - نوفاليس - موزيل[١٨٥] - ليتري[١٨٦]

١- تسمية الاتحاد التام: «اللذة الوحيدة والبسيطة»، و«الفرح الذي لا تشوبه شائبة، كمال الأحلام، ونهاية الآمال كلها». إنه: الراحة الكاملة. كما هو أيضا: إرضاء لشعور التملك. أحلم بأننا نستمتع، الواحد منا بالآخر، وفق امتلاك مطلق، إنه الاتحاد المثمر، إثمار العشق (كلمة متحذلقة؟ مع حفيفها الأوّلي، وسيلان الحروف الحادة، تزداد المتعة التي يتكلم عنها بلذة شفوية لفظها).

- رونسار[١٨٧] - لاكان[١٨٨]

«بنصفه، ألصق نصفي ثانية». حضرت فيلما (ومع هذا ليس فيلما مهما). تأتي إحدى الشخصيات على ذكر أفلاطون والخنثى. وكأن كل الناس يعرفون بأمر النصفين اللذين يسعيان إلى الالتصاق ثانية. ما يمكن أن نضيفه هنا هو قصة البيضة والصفيحة الطائرة، والشهوة عند الرجل هي أن نفتقد ما لدينا، ونعطي ما لا نملك: إنها مسألة إضافة وليست مسألة تكملة).

(أمضي طيلة بعد الظهر في رسم، أو تصور خنثى أرسطوفان: له مظهر دائري، وأربع أيدٍ، وأربع قوائم، وأربع آذان، ورأس واحد، ورقبة واحدة. هل النصفان همًا وجها لوجه أم ظهرا لظهر؟ سيكونان بطنا لبطن، دون شك، لأن أبولون سيرتقهما، بتقطيب جلديهما وصنع سرة لهما: ومع ذلك، فإن وجهيهما متقابلان، لأن عليه أن يضعهما لجهة الشق، ويجعل أعضاءهما الجنسية في الخلف. أستمر في عنادي، ولكوني رساما سيئا أو مثاليا متوسطا، فإنني لا أصل إلى شيء.

فالخنثى هو صورة «هذه الوحدة القديمة التي تشكل شهوتها ومتابعتها ما نسميه عشقا». فالخنثى لا يمكن أن أتخيله. فكل ما يمكن أن أتوصل إليه لا يعدو كونه جسدا مخيفا، مقيتا، وغير معقول. من الحلم تخرج صورة هزلية: وهكذا، من الثنائي المجنون، يولد البذيء المنزلي (أحدهما يطبخ للآخر مدى الحياة).

- الوليمة[١٨٩] - فرويد[١٩٠]

٣- تبحث «فادر» عن صورة الثنائي المثالية: هل هما «أورفيه» و«أوريديس»؟ ليس هناك فرق شاسع: فـــ «أورفيه» اللين لم يكن شيئا سوى امرأة، أهلكته الآلهة على يد النساء. بينما «آدميت» و«ألسيست» فهما أفضل: تحل العشيقة مكان الأهل العاجزين، وتنتزع الابن من اسمه وتعطيه اسما آخر: فيبقى رجلا، إذن، في هذه القضية. وعليه، فإن الثنائي المثالي هما «آشيل» و«باتروكل»: ليس وفق رأي مسبق مؤيد للمثلية الجنسية، بل لأن الفرق يبقى داخل الجنس نفسه: (باتروكل) كان العاشق، و(آشيل) كان المعشوق. هكذا تقول الطبيعة، والحكمة، والأسطورة، لا تبحثوا عن الاتحاد (الامتزاج) خارج توزيع الأدوار، إنما الأجناس: وهذا منطق الثنائي.

يعبر الحلم المنحرف عن مركزه (المثير للفضيحة) عن الصورة العكسية. في الشكل الثنائي الذي أستهيم به، أريد أن تكون هناك نقطة لا مكان آخر لها، أتنهد (هذا ليس أمرا حديثا جدا) بعد بنية مركزة، ومتزنة بفعل تماسك النفس: إذا لم يكن كل شيء في الاثنين، فما جدوى الصراع؟ من الأفضل أن أقوم بنفسي بالسعي المتعدد. أشتهي هذا الكل، ويكفي لكي أحققه (يصر الحلم) أن يكون الواحد منا والآخر دون مكان: أن يستبدل أحدنا بالآخر بطريقة سحرية: فليأتي حكم «الواحد منا بدلا من الآخر». عندما نسير سويا، سيفكر الواحد منا بدلا من الآخر)، كما لو كنا لفظتين للغة جديدة غريبة، يجوز فيها، بشكل مطلق، أن نستخدم كلمة

بدلا من الأخرى. يكون هذا الاتحاد من دون حدود، ليس لسعة انتشاره، بل للامبالاة في استبدالاته.

(ماذا علي أن أفعل بعلاقة محدودة؟ إنها تجعلني أتألم. فإذا ماسئلت «أين أنت مع فلان...؟» علي أن أجيب: حاليا، أكتشف حدود إمكاناتنا: مثل «غريبوي»، أبادر وأحدد بقعتنا المشتركة. ولكن ما أحلم به، هو أن يكون كل الآخرين مجتمعين في واحد، لأنني إذا ما جمعت فلانا... وفلانا... وفلانا، من كل هذه النقاط المكوكبة أصنع صورة كاملة: ويولد بذلك الآخر خاصتي)

- فرنسوا فال [١٩١]

٤- حلم اتحاد شامل: يعبر الجميع عن هذا الحلم المستحيل، ومع ذلك يستمر. لا أتراجع عما أنا فيه. «على شاهدات القبور في آثينا، بدلا من رثاء الميت، ثمة مشاهد وداع، يفارق أحد الزوجين شريكه، مصافحا، عند انتهاء عقد تمكنت قوة ثالثة من إلغائه. هو ذا الحداد الذي يبزغ في العبارة: (...) من دونك أكف عن كوني ذاتي». يكمن في الحداد المجسد البرهان على حلمي. بإمكاني الاعتقاد به، لأنه فان (المستحيل الوحيد هو الأبدية).

حقيقة

حقيقة. كل فصل لغوي يرجع إلى «الإحساس بالحقيقة» الذي يشعر به العاشق عند التفكير في عشقه، سواء باعتقاده أنه الوحيد الذي يرى المعشوق «على حقيقته»، أو بتعريفه خصوصية متطلباته كحقيقة لا يمكنه التراجع عنها.

فرتر(١٩٢) - فرويد (١٩٣)

١- الآخر هو ملكيتي ومعرفتي: أنا وحدي أعرفه، وأجعله موجودا على حقيقته. كل من ليس أنا لا يعرفه حق المعرفة: «يحصل أحيانا ألا أفهم كيف تمكن آخر من عشقها، وكيف حق له ذلك، في حين أن حبي لها هو من التفرد والعمق والامتلاء، وأنني لا أدرك، ولا أعرف، وأنه ليس لي أحد سواها». على العكس، يضع الآخر أسس حقيقتي: فمع الآخر، فقط، أشعر بأنني «نفسي». أعرف عن نفسي أكثر من كل الذين يجهلون هذا الأمر فقط عني: أي أنني عاشق.

(العشق يعمي: مثل خاطئ. لأن العشق يفتح العيون، ويجعل المرء بصيرا: «لدي منك وعنك المعرفة المطلقة». تقرير الموظف لكاتب العدل: «لديك كل السلطة علي، ولكن لدي كل المعرفة عنك»)

- فرتر

٢- على العكس أيضا: ما يعتبره العالم «موضوعيا» أعتبره أنا مصطنعا، وما يعتبره جنونا ووهما وخطأ أعتبره أنا حقيقة. ففي أعمق أعماق الخديعة يستوطن، بشكل غريب، الشعور بالحقيقة. تتجرد الخديعة من زينتها، وتصبح كثيرة الصفاء، كمعدن بدائي، لايمكن لشيء أن يفسدها: غير قابلة للتدمير. قرر «فرتر» أن يموت: «أكتبه لك دون أي حماس رومانسي، بكل هدوء»، تغيير مكان: ليست

الحقيقة حقة، إنما الصلة بالخدعة هي الحقة. لكي أكون على حق، علي أن أتشبث: «فالخدعة» المؤكدة دوما مع وضد كل شيء تصبح حقيقة. (مع علمنا بأنه، في نهاية المطاف، لا يوجد في الحب - الشغف أي جزء من الحقيقة... الحقة).

جاكوب غريم (١٩٤)

٣- لعل الحقيقة هي ما بانتزاعه لا يكشف سوى الموت (كقولنا: لم تعد الحياة تستحق عناء العيش). هكذا من اسم «غوليم»: «إميت»، تعني الحقيقة، ويبقى إذا ما حذفنا حرف ألف «ميت» (وتعني ميت). أو أيضا: لعل الحقيقة هي الجزء من الاستيهام الذي علينا تأخيره، لانفيه، ولا خيانته، أو الإضرار به: جزؤها الذي لا يمكن اختزاله، ومالم أكف عن رغبتي في معرفته، مرة قبل أن أموت (صيغة أخرى: «أموت، إذن، دون أن أعرف،... إلخ»).

(هل أخفق العاشق في إخصاء نفسه؟ إنه يصر على أن يجعل من هذا الفشل قيمة)

- زن

٤- الحقيقة: سأل كاهن تشاوتشيو: «ماهي كلمة الحقيقة الوحيدة والأخيرة؟» (...) أجاب المعلم: «نعم». إنني لا أدرك بهذه الإجابة، الفكرة العادية، والتي بموجبها تكون الموافقة المسبقة العامة سر الحقيقة الفلسفي. أفهم أن المعلم، وقد وضع بشكل غريب ظرفا للإيجاب مقابل ضمير استفهام، أي «نعم» مقابل «ما»، قد أجاب على طريقة «الطرشان»، كما كان قد أجاب عندما سأله كاهن آخر: «كل شيء، كما يقال، يمكن اختصاره بالواحد، ولكن بماذا يمكننا أن نختزل الواحد؟. وأجاب تشاوتشيو: «عندما كنت في محافظة «تشينغ» صنعت ثوبا يزن سبع «كن»».

إرادة - التمسك. عندما يفهم العاشق أن صعوبات العلاقة العشقية تنجم، بطريقة أو بأخرى، عن إرادته بامتلاك المعشوق، يتخذ القرار بالتخلي عن كل «إرادة - التمسك به» .

- فاغنر(١٩٥)

١- فكرة ثابتة لدى العاشق: الآخر مدين لي بما أنا أحتاج إليه.

وعليه، وللمرة الأولى، أشعر حقيقة بالخوف. أرتمي على سريري، أجتر الكلام، وأقرر: من الآن فصاعدا، لا أريد أن أعرف أي شيء عن الآخر.

إن عدم إرادة التمسك (عبارة مقتبسة من الشرق) وهي بديل معكوس للانتحار: أن نتخذ القرار بعدم التمسك بالآخر، يعني ألا نقتل أنفسنا (من العشق). إنها اللحظة نفسها التي ينتحر فيها «فرتر» وقد كان بإمكانه أن يتخلى عن إرادة التمسك بشارلوت: هذه الإرادة أو الموت (إنها لحظة مهيبة).

- نيتشيه - تاو(١٩٦)

٢- يجب أن تتوقف إرادة التمسك، ولكن يجب أيضا ألاّ يلاحظ هذا: فلا قربان. لا أريد أن أستبدل «حياة بائسة وإرادة الموت والإرهاق» بالاندفاع الشغفي الحار. ليس قرار عدم إرادة التمسك بجانب الطيبة، إنه حي وجاف: من جهة، لا أعارض العالم الحسي، وأترك الشهوة تتحرك في داخلي. ومن جهة أخرى، أحاذيها ضد «حقيقتي»: حقيقتي الثابتة هي العشق: وإلا الانسحاب والتشتت، كفريق يتخلى عن «الاستثمار».

- تاو - ريلكه [197]

٣- لو كان عدم إرادة التمسك فكرة مناورة (فكرة في النهاية!) لو كانت إرادتي الدائمة (بشكل سري) هي غزو الآخر في حين أتصنع التخلي عنه؟ ولو ابتعدت عنه للتمسك به بشكل مؤكد؟ تعتمد لعبة المقلوبة (يربح فيها أقل الكاشفين لأوراقه) على خدعة معروفة جدا من العقال (تكمن قوتي في ضعفي). إن مجمل هذه الأفكار خدع تستوطن داخل الشغف نفسه غير آبهة بهوسه وقلقه.

- ستندال [198]

المصيدة الأخيرة: بتنازلي عن إرادة التمسك، اتحمس وافتن بـ«الصورة الجيدة» التي سأعطيها عن نفسي. لا أخرج عن النظام: «انتشت «أرمانس» بنوع من حماس للفضيلة المتمثلة بطريقة عشقها لأوكتاف...».

- زن [199] - تاو [200]

٤- كي تتمكن فكرة عدم إرادة التمسك من الانفصال عن نظام المخيلة، علي أن أتمكن (بواسطة أي جهد مجهول؟) من الارتماء في مكان ما، خارج اللغة، فيما هو جامد، وبكل بساطة ان اجلس (أجلس بهدوء ودون أن أقوم بأي شيء، يأتي الربيع، وينمو العشب من تلقاء نفسه). إلى الشرق من جديد: ألا أريد التمسك بعدم إرادة التمسك، أن أدع (من الآخر) يأتيني ما يأتي، وادع (من الآخر) مرور ما يمر، لاأمسك بشيء ولا أرفض شيئا: أتلقى، ولا أحفظ، وانتج دون أن أتملك...إلخ. أو أيضا: «لا يظهر «التاو» الحقيقي صعوبات ما، سوى أنه يتجنب الاختيار».

٥- أن يستمر عدم إرادة التمسك مشبعا بالشهوة، من خلال الحركة المجازفة: تكون عبارة «أحبك» في فكري، ولكنني أحبسها بين شفتي.

لا أتلفظ بها. أقول بصمت لمن لم يعد، أو لم يصبح بعد الآخر: أمتنع عن حبك.

- نيتشيه - روسبروك

لهجة نيتشوية: «كف عن الصلاة، وبارك!». لهجة صوفية: «ياخمرة، مثلى، وألذها، وأشدها سكرا (...) تنتشي النفس منها دون شراب. إنها النفس الحرة، الثملة، ناسية، منسية، ثملة مما لم تشرب ولن تشربه أبدا!».

الهوامش

(١) «مع هذه الأفكار أتصدع وأنهار بفعل هذه الرؤى الرائعة»(٤) «سوف أراها (...) أمام هذا الاحتمال، كل شيء يتلاشى وكأن هوة ما قد ابتلعته».(٤٣)

(٢) ترستان: «أيتها الشهوة، في أعمق أعماق الأثير المباركة واللامتناهية، في روحك السامية والشاسعة، أتصدع وأنهار، دون وعي». (موت ازولد)

(٣) بودلير: «ذات أمسية، منسوجة باللون الوردي والأزرق الصوفي، تبادلنا ومضة وحيدة، وكأنها انتحاب طويل مثقل بالوداع» (موت العشاق)

(٤) روسبروك: «... سكون الهاوية»(٤٠)

(٥) سارتر: حول الإغماء والغضب كأساليب للهرب.

(٦) هيجو: «من تبكين يا امرأة؟ - الغائب»

(الغائب قصيدة من تلحين فورييه)

(٧) رسالة. E.B

(٨) ديدرو: «ضع شفتيك على شفتي،

ولتعبر روحي إليك،

عند خروجها من فمي»

(أغنية عاطفية)

(٩) Grec: Detienne. 168.

(١٠) Rusbrouk, 44.

(١١) S.S. Koan rapporté par S.S.

(١٢) ديدرو: حول نظرية اللحظة الحاسمة Oeuvres complétes, III, 542(Lessing, Diderot)

(١٣) Greuze (غروز) رسام فرنسي من القرن الثامن عشر. من لوحاته: «الابريق المكسور» و«الابن الجاحد» (في متحف اللوفر). Nouveau Larousse encyclopédique Larousse, Paris, 1998. المترجم

(١٤) رستنياك: شخصية رئيسة في رواية بلزاك «الأب غوريو»: بعد أن

اكتشف قساوة الحياة الباريسية وزيفها أطلق رستنياك صرخة التحدي هذه معلنا عن رغبته في الانتصار على الفقر والضعف لأنه لا مكان في هذه المدينة لغير الأقوى... Balzac, La Comédie Humaine, tIII, laPleiade, 1976.

(١٥) Grec: Detienne, 168

(١٦) لاكان: «لا تتوفر لنا دائما فرصة لقاء من هو على صورة شهوتنا». (Le Séminaire, I, 163)

(١٧) بالياس: «ماذا بك؟ لا تبدين سعيدة؟ بلى، أنا سعيدة ولكنني حزينة».

(١٨) فرتر: «يا عزيزي، لقد قدت من الحنان وتبين عن قوتها رغما عن ذلك، لماذا يكون الإفراط في القوة ضعفا؟». (53, s)

(١٩) دوستويفسكي: موت زوزيم: رائحة الجيفة الشهيرة (I, VII, III) Les Fréres Karamazov

(٢٠) Proust, La Prisonniére III, 337 S

(٢١) فلوبير.

(٢٢) Et nunc manet in te.

(٢٣) Werther, 99.

(٢٤) R. H: conversation.

(٢٥) Winnicott, Jeu et réalité.

(٢٦) Winnicott, Jeu et réalité, 21.

(٢٧) E. B.: Lettre.

(٢٨) Balzac, La fausse Maîtresse.

(٢٩) D.F.: conversation.

(٣٠) Bettelheim, la Forteresse vide, intr. et 95.

- أصل الكلمة: عائد إلى الإله «بان» ولكننا نستطيع التلاعب بأصل الكلام تماما كما نتلاعب بالكلام (وهذا ما حصل دائما)، وهكذا، ندعي أن لفظة «Panique» تشتق من صفة باللغة اليونانية وتعني «الكل».

(٣١) Brecht, Mére.. courageuse, tableau VI.

(٣٢) Werther, 67.

(٣٣) Rusbrock, 9, 10, 20.

لفظة (satis) تعني: كافى (assez)، وهي موجودة في المفردات التالية: «الاكتفاء» «الثمل» (Saoul) (Satullus)

(٣٤) Nietsche, Aurore, I, Aphorisme 63, 73.

(٣٥) ميشليه قائلا: «تؤلمني فرنسا»

(٣٦) Reik: proverbe cite par Reik, 184.

(٣٧) Banquet, 81.

(٣٨) Werther, 47.

(٣٩) D.F. Conversations.

(٤٠) Proust, le côté de Guermantes, II, 562.

(٤١) FreuD, L'Interprétation des Rêves, 64.

(٤٢) Zen: Percheron, 99.

(٤٣) P.H.S: Converstation.

(٤٤) BaNQUET: Discours d'Agathon, 101.

(٤٥) R.H: Convesation.

(٤٦) Noces de Figaro, air de Cherubin (acte I)

(٤٧) غوته: إننا شياطين ذواتنا: «نحن نطرد أنفسنا من الجنة» Werther, note 93

(٤٨) يرتكز الحب العذري على الخضوع في العشق Cortézia

(٤٩) Banquet, 59.

(٥٠) Werther, 53 et 124.

(٥١) Grec: Notion stoicienne (les Stoiciens)

(٥٢) Werther, 12.

(٥٣) Werther: Furor wertheirinus, introduction, XIX
réponse de Goethe: introduction XXXII.

(٥٤) Blake, cité par N. Brown, 68.

(٥٥) Werther 102.

(٥٦) فرويد: «حركة التداعيات» بشأن الهستيريا والتنويم المغناطيسي، أو شرتوك بشأن التنويم المغناطيسي أيضا.

(٥٧) Lacan, le séminaire, I 134.

(٥٨) VERLAINE, "Colloque séntimental", les fêtes galantes, 121.

(٥٩) Nietsche, le cas Wagner, 38.

(٦٠) Freud, essais de psychanalyse, 32.

(٦١) R.H conversation.

(٦٢) Winnicot, Fragment d'une analyse.

(٦٣) Banquet, 144 (et aussi 133)

(٦٤) Werther, 102.

(٦٥) Haiku: de Bacho.

(٦٦) «لا يمكن لأحد أن يرتفع عن لغته دون التضحية بشيء من مخيلته، وفي اللغة يكمن شيء ما انطلاقا من الواقع». فرنسوا فال (CHUTE,7)

(٦٧) Boucourechliev, Thréne, sur le texte de Mallarmé (Tombeau pour Anatolé, publie par J.P. Richard)

(٦٨) R.S.B. Conversation

(٦٩) أغنية «حزينة» قصيدة جان لاهور، وربما هي شعر سيئ. ولكن الشعر السيئ يعالج موضوع العشق بمستوى من الكلام لا يملكه أحد غيره: التعبير. Du Parc

(٧٠) هيغو: «المنفى هو نوع من الأرق الطويل» (Pierres 62)

(٧١) «يحث الحداد الذات العاشقة على التخلي عن الموضوع، وذلك بإعلانها موت هذا الأخير وبتقديمها إلى الأنا مكافأة البقاء على قيد الحياة» Métapsychologie, 219

(٧٢) فرويد: «في بعض الحالات، يمكننا أن نعترف بأن الخسارة هي من طبيعة محسوسة، فالموضوع ليس ميتا فعلا، ولكنه مفقود فقط كموضوع للعشق» Métapsychologie, 194

(٧٣) فرويد: «أحيانا، يكون هذا التمرد من القوة بحيث يمكن للذات أن تبتعد عن الواقع وتتشبث بالشيء المفقود، وذلك بفضل عصابية الشهوة المهلوسة» Métapsychologie.

(٧٤) قبيل إحساس الطفل بالخسارة ، يمكننا أن نتبين عنده التنكر للخشية من فقدان هذا الشيء دلالته، في استخدامه المفرط للشيء الانتقالي - فنيكوت (Jeu et realité, 26 S)

(٧٥) Werther, 24.

(٧٦) Proust, le Côté de Guermantes, 334.

(٧٧) نسمي ليلا فقدان مذاق الأشياء التي نشتهيها «جان دو لاكروا» (cité par Barouzi 408, Odyssée, chant XI)

(٧٨) Freud: Martin Freud, mon pére, 45.

(٧٩) «أفسر للأم بأن ابنها يخشى الانفعال الذي يتنكر له بواسطة لعبة الخيط كالتنكر للانفصال عن صديق ما باللجوء إلى الهاتف» Jeu et realite, 29

(٨٠) Proust, le côté de Guermantes, 134.

(٨١) Blanchot: ancienne conversation.

(٨٢) إذا ارتكب رجل مغرم خطأ ما فإنه يتألم من معرفة صديقه للأمر أكثر مما يتألم من معرفة أبيه له. «الوليمة، فادر» (٤٣)

(٨٣) Werther, 28.

(٨٤) Werther, 121.

(٨٥) Werther, 106 - 110.

(٨٦) Werther, 125.

(٨٧) فرويد: «علينا ألاّ نقلل من شأن الحب كقوة شافية لحالة الهذيان» Jensen 146

(٨٨) Le Banquet, 27.

(٨٩) Werther, 94, 150 - 151.

(٩٠) Werther, Fou aux Fleurs ,106 s- valet: 115 - 116.

(٩١) Werther, Introduction historique.

(٩٢) دورة المياه ذات عطر السوسن في «كونبري» «لفترة طويلة شكلت هذه الحجيرة ذات الاستعمالات الأكثر خصوصية وابتذالا، ملاذا لكل اهتماماتي التي تتطلب عزلة تامة: لأحلامي، ومطالعاتي، ودموعي، ولذتي، وذلك لأنها دون شك، الغرفة الوحيدة التي يمكن أن أوصدها بالمفتاح «بروست».

(٩٣) Werther, 89.

(٩٤) Friedrich, 1

(٩٥) أندريه جيد: متحدثا عن زوجته: «وكم يلزمك دائما من الحب لكي تفهم ما هو مختلف عنك...» (Et nunc manet in te, 1151).

(٩٦) Freud: Essais de psychanalyse, 89.

(٩٧) لا روشفوكو : «لم يكن بإمكان بعض الناس أن يعشقوا لو لم يسمعوا بالعشق».

(٩٨) ستندال: «الجمال ضروري كشعار قبل ولادة العشق، فهو يمهد للعشق بإطراء المعشوق».

(٩٩) Brunuel, le charme discret de la bourgeoisie.

(١٠٠) Werther, 124.

(١٠١) «دوبل بند»: موقف لا يستطيع فيه المرء أن يربح مهما فعل: الوجه: أنا أربح. القفا: أنت تخسر.

(١٠٢) تاليمان دي ريو: لويس الثالث عشر «حالاته العشقية كانت غريبة، لم يكن من العشق سوى الغيرة» (أقاصيص).

(١٠٣) Holderlin, Hyperion 127.

(١٠٤) Freud: Correspondance, 19.

(١٠٥) الجديدي، ٢٧، نجحت «زليخة» قليلا واستسلم يوسف «بمقدار جناح بعوضة» ربما كي لا يشك في الرجولة في هذه الأسطورة.

(١٠٦) أصل الكلمة: غيور (zelozus) كلمة فرنسية مصدرها الشعراء المغنون الجوالون.

(١٠٧) لاكان حول الحالة القصوى والجملة الأحادية المعنى.

(١٠٨) بودلير: «موت العشاق»

(١٠٩) Palléas et Melisande, acte III: شخصية أولى في سمفونية «باليا س ومليزاند» لـ «دبوسي» Dictionnaire. /المترجم.

(١١٠) رافيل: «حوار الوحش والحسناء» فيلم.

(١١١) نيتشيه: 75 - 60.

(١١٢) الوليمة: 22 - 21.

(١١٣) فرتر: «البائس الذي تفنى حياته شيئا فشيئا في سقام لا يمكن لأمر ما أن يعطله.

(١١٤) روسبروك: «عندما يرتقي الكائن باذلا ما في وسعه، دون أن يصل إلى مبتغاه، يولد السقام الفكري». ص١٦.

(١١٥) فرويد: «في امتلاء حالات العشق يتحول القسم الأكبر من الليبيدو إلى المعشوق الذي يحل، إلى حد ما، مكان الأنا».

(١١٦) CORTEZIA: cité par Rougemont, 135.

(١١٧) Werther, 75.

(١١٨) يقول فرويد لخطيبته مارتا: «كم هو محظوظ البستاني (بسلاو) لتمكنه من استضافة حبيبتي».

(١١٩) غوتيه: يأتي على ذكره «فرويد».

(١٢٠) العلاقات الخطرة، الرسالة.

(١٢١) فرويد Correspondances 39.

(١٢٢) أغنية من القرن الخامس عشر.

(١٢٣) شوبار: «عاري القدمين على الجليد، يتمايل ويبقى الإناء خاويا لأحد يسمعه، ولا أحد ينظر إليه. تعوي الكلاب من حول الرجل المسن، دون أن يكترث بشيء، بل يستمر في إدارة المقبض ولا تكف اللعبة عن الكلام أبدا...» («درليرمان»، رحلة الشتاء، قصائد د. مولر).

(١٢٤) Bettelheim, la forteresse vide, 99, note.

(١٢٥) Werther, 35, 36, 125.

(١٢٦) Hugo, Pierres, 150.

(١٢٧) Werther, 31.

(١٢٨) Jean de la Croix, Baruzi 308.

(١٢٩) Rusbrock, La nuit translumineuse, XXVI.

(١٣٠) Jean de la Croix, 327.

(١٣١) تاو «يخرج الكائن واللاكائن من الجوهر نفسه فلا يختلفان سوى باسميهما. هذا الجوهر هو العتمة. أن (نعتم) العتمة هو المدخل إلى كل معجزة».

(١٣٢) Werther 42. 44. 61.

(١٣٣) توماس مان، الجبل السحري، ص١٤٣.

(١٣٤) 19. 25

(١٣٥) 209

(١٣٦) Werther, 36, 60. 62. 63. 65.66. 68. 110

(١٣٧) Le banquet

(١٣٨) الوليمة: تقول أغاتون: «تعال إلي يا سقراط، تعال تمدد بالقرب مني، حتى أستمتع بملامسة أفكارك الحكيمة التي أتتك في الرواق هنا...» ٣١، ودخول «ألسبياد» (١٥٣ - ١٥٤).

(١٣٩) Werther 18.

(١٤٠) نيتشيه: ماذا تعني العدمية؟ تعني أن القيم المثلى تفقد أهميتها. إننا نفتقر إلى غايات. ما من جواب على سؤال كهذا: ما جدوى ذلك؟».

(١٤١) Heine, Lyrisches intermezzo, 23,2.

(١٤٢) يقول فرويد: «فلننتبه بأن عصاب الشهوة الاستيهامي... لا يكف عن دفع الشهوات المكبوتة، والمخزونة إلى حالة الوعي مقدما إياها وكأنها قد تحققت».

(١٤٣) الجديدي: في العربية تشير كلمة فتنة إلى الحرب المادية (أو الأيديولوجية) وإلى محاولات الإغواء الجنسية.

(١٤٤) روسبروك: «يكمن مركز الجرح داخل نخاع العظم حيث جذور الحياة»(١٦)، و«حيث الشيء الفاغر الموجود في أعماق الإنسان لا يلتئم بسهولة»(١٤).

(١٤٥) قصة الدجاجة المسحورة Athanasius Kircher: Chertok حول التنويم المغناطيسي.

(١٤٦) Werther, 3. 29. 43.

(١٤٧) فلوبير: «يبدو لي، عندما أقرأ مقاطع عن الحب في الكتب بأنك موجودة فيها. وكل ما يستنكر من مبالغاته جعلتني أشعر به. أفهم فرتر الذي لم تكن قطع الخبز التي توزعها شارلوت تثير قرفه» (التربية العاطفية)

(١٤٨) Trivialis: «الابتذال» هو ما تجده على تقاطع الطرق.

(١٤٩) Werther 19

(١٥٠) 163.

(١٥١) werther 99

(١٥٢) أصل الكلمة: أكل بأطراف الشفاة. ثرثر أو اكل.

(١٥٣) رونسار: «عندما أخذتني، بداية، حلاوة ناعمة بكثير من الرفق» (ناعم كالسهم)

(١٥٤) CHATEAUBRIAND, Itinéraire de Paris á. Jérusalem, 832

(١٥٥) Nietzshe: Deleuze 142.

(١٥٦) ديدرو: «الكلمة ليست الشيء بل إنها ومضة يرى الشيء من خلال ضوئها الخافت».

(١٥٧) Rusbrock, 16.

(١٥٨) Werther, 103.

(١٥٩) نفسه ١٤٠.

(١٦٠) Sthendal, Armance 115.

(١٦١) نيتشيه: «في الماضي كان يوجد شيء مماثل لهذا في تبادل الكلام بين البطل والجوقة. ولكن، وبما أن الواحد منهما تابع للآخر، فإن الصراع الجدلي مستحيل، فحالما تتواجه شخصيتان أساسيتان نشهد ولادة مبارزة بين الكلمات واللغة، بدافع من الغريزة الهلينية العميقة (القوة): فالحوار العشقي (فلنفهم بذلك المشاجرة) لم تعرفه المأساة اليونانية». «سقراط والمأساة» Ecrits posthumes.

(١٦٢) Jakobson, Entretiens, 466.

(١٦٣) Werther 123 - 125.

(١٦٤) Kirekegaart, Crainte et tremblement.

(١٦٥) Werther 151.

(١٦٦) le banquet 37.

(١٦٧) «إيروس»: إله الحب، واللفظة تعني باليونانية الحب الجسدي، الشهواني. المترجم.

(١٦٨) Le banquet 167.

(١٦٩) Tao to King XX, 85.

- في اللغة الصينية تعني كلمة «تاو» الطريق، والتاو في الفكر الصيني هو عبارة عن المبدأ الأول المنظم لوحدة الكون. والتاوية «هي ديانة شعبية صينية عبارة عن مزيج من عبادة أرواح الطبيعة وعبادة الأسلاف والإيمان بعقيدة المعلم «لاوزي» ومعتقدات مختلفة. و«لاوزي» هو معلم «التاوية» الأول، عاش في القرن السادس قبل المسيح، انعزل عن العالم بعد عمله في البلاط، وكرس حياته لتعاليمه التي ضمنها كتابه «كتاب الفضيلة» (تاو توكنغ). المترجم.

(١٧٠) بلزاك: «كانت كثيرة المعرفة. كانت تعرف أن كون المرء عاشقا يمكن تمييزه بالأشياء الصغيرة. إن السيدة المثقفة يمكن أن تقرأ مستقبلها في

حركة بسيطة. بمجرد أن ينظر «كوفيي» () إلى جزء من قائمة حيوان يدرك أنها لحيوان بحجم معين. les secrets de la princesse de Cadignan.

(١٧١) Sthendal, Armance 57.

(١٧٢) Freud, Correspondance, 36.

(١٧٣) GIDE, Journal, 1939.

(١٧٤) Werther 62.

(١٧٥) التوسكا: هي مسرحية من فصول ثلاثة (روما ١٩٠٠) من تأليف جياكومو بوشيني مستوحاة من مسرحية لـ «ف ساردو» مثلت عام ١٨٨٧. اعتبرت التوسكا من أهم أعمال المسرح الغنائي، وذلك لتماسكها المسرحي وعنف المواقف فيها ولغنائيتها الخاضعة لكتابة موسيقية جريئة. Dictionnaire encyclopedique, op.cit. المترجم.

(١٧٦) Stendhal, Armance 25.

(١٧٧) Heine... 52 231.

(١٧٨) Werther 83

(١٧٩) GIDE, Journal, 1940, 66.

(١٨٠) Zen, Watts 205 85

(١٨١) موزيل Muzil 772.

(١٨٢) زن، بالنسبة للبوذي، تعني كلمة فريتي سير الأمواج والسيرورة الدائرية. الفريتي مؤلم، ووحدها النرفانا تستطيع أن تضع حدا له.

(١٨٣) أرسطو: «يتمتع الله دائما بلذة وحيدة وبسيطة».

(١٨٤) ابن حزم الفرح الذي لا تشوبه شائبة.

(١٨٥) موزيل: وفي هذه الراحة، وجدت نفسها والآخر متحدين ودون انفصال، حتى داخل ذاتيهما إلى حد أن ذكاءهما قد تلاشى وذاكرتهما قد شلت فشعرت بنفسها وكأنها أمام شروق الشمس فذابت به هي وخصائصها الأرضية 772.

(١٨٦) يتحدث مونتاني عن اثمار الحياة وكورناي يقول: «بدون أن نضحي بأنفسنا لا نحافظ آبدا على الاتحاد المثمر الذي يمنحنا إياه العشق

الكامل».

(١٨٧) Ronsard, Les amours CXXVII

(١٨٨) Lacan... XI, 179, 187 يبحث التحليل النفسي عن العضو الناقص وليس عن النصف الناقص.

(١٨٩) Le Banquet, 77, 87.

(١٩٠) freud, 61.

(١٩١) 3

(١٩٢) Werther 90.

(١٩٣) فرويد: على المرء الذي يشك في عشقه أن يشك في أمور أخرى أقل أهمية. M. Klein

(١٩٤) غريم، غولام: رجل من الصلصال والصمغ الشديد، لا يستطيع الكلام، إنه خادم، وعليه ألا يخرج من المنزل أبدا، على جبينه كتبت كلمة «أميت». يزداد وزنا يوما بعد يوم ويصبح الأقوى. خوفا منه، يمحى عن جبينه الحرف الأول من الكلمة فيصبح «ميت» عندها ينهار ويعود إلى الصلصال Sholem, la Kabbale et sa symbolique, Payot

(١٩٥) فاغنر: «العالم مدين لي بما أنا بحاجة إليه، يلزمني الجمال والبريق والنور...»

(١٩٦) تاو: «لا يتفاخر ولا يشع، لا يثبت نفسه ولا يفرضها، ينجز أعماله دون أن يتمسك بها ولذلك تستمر هذه الأعمال Tao to King XXII.

(١٩٧) ريلك: «لا أعرفك بعمق لأنني أبقيك» بيت من الشعر ذو نوعين من الميلوديا

Webern 1911 - 1972

(١٩٨) Stendhal... 60.

(١٩٩) Zen.... 153.

(٢٠٠) Tao... 107, 37.

فهرس الأعلام

Index des noms propres

(١) Andersen أندرسون هانز كريستان: كاتب دنماركي (١٨٠٥ - ١٨٧٥) اكتسب شهرته الواسعة من أقاصيصه المستوحاة من القصص الشعبية ومن سيرة حياته. كان له العديد من الأصدقاء بين الأدباء والفنانين أمثال ديكنز وهيجو وفاغنر (ص٨٣).

(٢) Bataille باتاي (جورج): كاتب فرنسي (١٨٩٧ - ١٩٦٢) من مؤلفاته «تاريخ العين» ١٩٢٨، و«زرقة السماء» ١٩٥٧، و«دموع إيروس» ١٩٦١ (ص٢٠٨).

(٣) Blake بلاك ويليام: شاعر ورسام بريطاني (١٧٥٧ - ١٨٢٧) ألف قصائد غنائية وملحمية عديدة، منها «أغاني البراءة» ١٧٨٩، و«أغاني التجربة» ١٧٩٤، وقد أرفقها برسوم له (ص١٠١).

(٤) Blanchot بلانشو موريس: كاتب فرنسي ١٩٠٧. ركزت مؤلفاته النقدية على العلاقة ما بين النشاط الإبداعي وتجربة الغياب والفراغ، ومنها المكان الأدبي ١٩٠٠ (ص١٨٣).

(٥) Boucourechliev بوكوركليف أندريه وسيفي: فرنسي من أصل بلغاري (١٩٢٥- ١٩٩٧) (ص١١٦).

(٦) Grimm Jacob غريم جاكوب: ألسني وكاتب ألماني (١٧٨٥ - ١٨٥٩) جمع مع أخيه فيلهلم العديد من القصص الشعبية الجرمانية. وقد نشراها معا. من مؤلفاتهما: «شعر المعلمين المغنين» ١٨١١، «قصص المنزل والأطفال» ١٨١٢، «تاريخ اللغة الألمانية» ١٨٤٠، ومعجم للغة الألمانية.

(٧) Heine هاينه فريدرتش: كاتب ألماني (١٧٩٧ - ١٨٥٦) من مؤلفاته: «أنترمزو ليريك» (١٨٢٣)، «كتاب الأغاني» (١٨٢٧ - ١٨٤٤)، «رمنزيرو» (١٨٥١)، والعديد من قصص الرحلات ككتاب «صور ورحلات» (١٨٢٦ - ١٨٣١)، لعب دور الوسيط الثقافي بين فرنسا وألمانيا (ص٣٤ ، ٢٢١ ، ٢٠٧ ، ٢٦٠).

(٨) Holderlin هولدرلين، فريديش: شاعر ألماني (١٧٧٠ - ١٨٤٣) يعتبر من أهم شعراء ألمانيا. من مؤلفاته: رواية «أبيريون hyperion» والعديد من القصائد الرومانسية وقد ترك أثرا كبيرا على الشعر الحديث (ص ١٧٢).

(٩) Lautreamont لوتريامون، أزودور دوكاس: شاعر فرنسي (١٨٤٦ - ١٨٧٠) لا نعرف الكثير عن حياته. مؤلف كتاب «أغاني مادورور» (١٨٦٩)، وكتاب «القصائد» (١٨٧٠). اعتبره السورياليون رائدا من روادهم (ص ١٠٨).

(١٠) Lespinasse لاسبيناس، جولي دو: أديبة فرنسية (١٧٣٢ - ١٧٧٦) التقى في منتداها الأدبي الكثير من الشعراء والأدباء، شكلت رسائلها: «رسائل للسيد دو غيبار» (١٨٠٩) قصة حب مستحيل وعاصف (ص ٥٩).

(١١) Mann Thomas مان، توماس: روائي ألماني (١٨٧٥ - ١٩٥٥) ركزت مؤلفاته الأولى على مفهومين متناقضين للحياة: الأول مكرس لحياة الفكر والثاني للعمل. وفي عام ١٩١٨ أيد الحرب، ولكنه ما لبث أن تراجع عن رأيه نافيا نفسه إلى أمريكا عند مجيء هتلر. من مؤلفاته: «بندر بوك» (١٩٠١)، «طونيو كروجر» (١٩٠٣)، «الموت في البندقية» (١٩١٢)، «الجبل السحري» (١٩٢٤)، وسيرته الذاتية بعنوان «المنعطف» (١٩٤٢ - ١٩٥٢) (ص ٢٠٧).

(١٢) Musil, Robert موزيل، روبير: كتاب نمساوي (١٨٨٠ - ١٩٤٢)، حلل الأزمة الاقتصادية والفكرية للحضارة الأوروبية من منظار تعبيري. سعى في أعماله الأدبية إلى الجمع ما بين التجربة والفكر النقدي والحاجة الصوفية للوحدة. من مؤلفاته: «الرجل الخالي من الصفات» Lhomme sans qualit (١٩٣٠ - ١٩٤٣) (ص٢٦٥-٢٦٧).

(١٣) Freidrich, Novalis نوفاليس، فريديش: كاتب ألماني (١٧٧٢ - ١٨٠١)، تأثر إلى حد بعيد «بفختيه» (Fichte) وقد جمع ما بين التصوف والتأملات الفلسفية حول عوامل الطبيعة، يمثل كتابه «المزامير والمسيحية أو أوروبا» (١٧٩٩) شاهدا على إيمانه المسيحي (ص ٦٦ ، ٢٦٧).

(١٤) Pasolini باسوليني، بيار باولو: كاتب وسينمائي وشاعر إيطالي (١٩٢٢ - ١٩٧٥) شكل الواقع والميثولوجية العالمية والنصوص الكلاسيكية والنصوص المقدسة مصدرا للوحي عنده. من مؤلفاته: «الدكاميرون» (١٩٧١). «ألف ليلة وليلة» (١٩٧٤)، «سالو وماية وعشرون يوما في سودوم» (١٩٧٦) (ص ٩٤).

(١٥) Rilke ريلك رينيه ماريا: كاتب نمساوي (١٨٧٥ - ١٩٢٦) شاعر رومانسي ومن ثم رمزي. من مؤلفاته: «كتاب الصور» (١٩٠٢)، و«أسطورة حب وموت كريستوف ريلك» (١٨٩٩)، و«كتاب الساعات» (١٩٠٧ - ١٩٠٨). جال في أوروبا والتقى بالكاتب تولستوي وكان لفترة سكرتيرا لـ «رودان» (١٩٠٥ - ١٩٠٦) (ص ٢٧٦).

(١٦) Rusbrook روسبروك، غيلوم دو: ثيولوجي وصوفي من «البرابان» (١٢٩٣ - ١٣٨١). له مؤلفات عديدة منها: «مملكة عشاق الله»، و«الدرجات السبع في سلم العشق الروحي». يعرض في هذه المؤلفات لفكر روحي أثر في حركة روحية معروفة باسم: التقوى الحديثة. وقد كان له شديد الأثر على كل من «لوثر» و«أنياس دو لولا» (ص ١٦ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٨٦ ، ٢٠٣ ، ٢٢٤ ، ٢٣٨ ، ٢٥١ ، ٢٧٧ ،).

(١٧) Sad ساد، دوناتيان ألفونس فرنسوا: كونت دو ساد، المعروف أيضا بالمركيز دو ساد. أديب فرنسي (١٧٤٠ - ١٨١٤) كتب معظم مؤلفاته في السجن حيث أمضى قسما كبيرا من حياته بتهمة الفسق والفجور. ركز في أعماله على الاستيهام والشذوذ الجنسي. من مؤلفاته: «ماية وعشرون يوما في سودوم» (١٧٨٢ - ١٨٢٥)، «جوستين» (١٧٩١) (٢١٠ - ٢٤٦).

(١٨) Schiller شلر، فريدريش فون: كاتب ألماني (١٧٥٩ - ١٨٠٥) من مؤلفاته «تاريخ حرب الثلاثين عام» (١٧١٩ - ١٧٩٣)، وقصائد غنائية: «أناشيد الفرح» (١٧٨٥)، ومسرحيات تاريخية: «اللصوص» (١٧٨٢)، و«دون كارلوس» (١٧٧٨). تأثر المسرحيون الفرنسيون بنظرياته المسرحية.

(١٩) Schilling شلنغ، فريدريش فلهلم جوزف فون: فيلسوف ألماني (١٧٧٥ - ١٨٥٤) تتلخص نظرته الفلسفية للطبيعة على تناقض القوى (مثلا الانجذاب/التنافر). وقد أثرت نظرته الحلولية في التيار الرومانسي. من مؤلفاته «أفكار من أجل فلسفة الطبيعة» (١٧٩٧)، «فلسفة الميثولوجية» (١٨٤٢) (ص ٣٠).

(٢٠) Sappho سافو (لسبوس): شاعرة يونانية من القرن السادس - السابع قبل المسيح، غنت الحب والجمال وعرفت نجاحا باهرا، ابتدعت أنماطا شعرية جديدة. لم يصلنا من أعمالها سوى ٦٥٠ بيتا شعريا (ص ١٨٦).

(٢١) Schonberg شونبار، أرنولد: ملحن موسيقي نمساوي (١٨٧٤ - ١٩٥١) تأثر بيراهمز وفاغنر. من أعماله: القصيدة السمفونية «بالياس ومليزانت» (١٩٠٣). هاجر إلى أمريكا حيث درس في بوسطن ونيويورك وكاليفورنيا، في عام ١٩٩٨ افتتح في فيينا مركزا يضم أرشيفا خاصا بشوبار (حوالي ٣٠،٠٠٠ وثيقة) (ص ٤٧).

(٢٢) Schubert شوبار، فرانز: موسيقي نمساوي (فيينا ١٧٩٧ - ١٨٢٨) تميزت مؤلفاته برومانسية خيبة الأمل والوحدة. من روائعه: «رحلة الشتاء» (١٨٢٧)، «روزاموند» (١٨٢٣)، «الفتاة والموت» (١٨٢٤)، «السمفونية رقم ٩»

أو «السمفونية الكبرى» (١٨٢٦) (ص ١٩١ ، ١٩٥ ، ٢١٤ ، ٢١٥).

(٢٣) Tallemant des Reaux تاليمان دو ريو: مؤلف مذكرات تاريخية (١٦١٩- ١٦٩٢) شكلت أقاصيصه شواهد قيمة على عصره.

(٢٤) Winnicott فينكوت، دونالد ودز: طبيب أطفال ومحلل نفسي بريطاني (١٨٩٦ - ١٩٧١). أظهر في أبحاثه أن النمو المبكر للرضيع يتوقف بشكل أساسي على صلاته الجسدية بأمه (وهي صلات تعبر عن حالتهما العاطفية) فالطفل بعد هذه المرحلة يتجه نحو العالم الخارجي بواسطة «أشياء انتقالية» تشكل نوعا من الامتداد لذاته. من مؤلفاته: «اللعب والواقع» (١٩٧١) (ص ٢٢ ، ٣٨ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ١١٢ ، ١٢٦ ، ١٣٢ ، ١٤٩ ، ١٦٤).

المحتويات

الصفحة

المؤلف في سطور

رولان بارت

- ولد في مدينة شاربورغ الفرنسية في العام ١٩١٥.
- بدأ عمله كمحاضر في جامعة بوخارست، ثم انتقل إلى جامعة الاسكندرية في العام ١٩٤٩، ومنها إلى باريس في العام ١٩٦٢ حيث تولى منصب مدير الدروس في المعهد التطبيقي للدراسات العليا حتى العام ١٩٧٨.
- من مؤلفاته:

- الكتابة في الدرجة الصفر (1953).
- أساطير (Mythologies, Paris, Seuil, 1957).
- حول راسين (Sur Racine, Paris, Seuil, 1963)
- س / ز (S/z, Paris, Seuil, 1970).
- سلطة العلامات (1970).
- لذة النص (Le plaisir du texte, Pasris, Seuil, 1973).
- شذرات من خطاب في العشق (Fragments d'un dicours amoureux, Paris, 1977).

- توفي في العام ١٩٨٠ بباريس إثر حادث سيارة.

المترجمان في سطور

د. إلهام سليم حطيط

- ولدت في العام ١٩٤٩ ببيروت.
- أستاذ مساعد في قسم اللغة الفرنسية وآدابها ـ كلية الآداب، الجامعة اللبنانية.
- دكتوراه في اللغة الفرنسية وآدابها من جامعة القديس يوسف ـ بيروت.
- مقرر لجنة الدراسات العليا في اللغة والأدب الفرنسي.
- أمين عام اتحاد مدرسي اللغة الفرنسية في لبنان.
- عضو اتحاد الجامعيات اللبنانيات.
- لها أبحاث عدة تم نشرها في مجلات علمية متخصصة منها:

- «عنصر المكان في أقاصيص بلزاك»، مجلة دراسات عربية عدد ٣، يناير ١٩٨٩.
- «مفهوم الجسد في كتابات بلزاك»، دراسات عربية عدد ٧، مايو ١٩٩٠.
- «التحليل البنيوي للروايات»، الفكر العربي عدد ٦٠ ، ١٩٩٠ ترجمة لمقال رولان بارت.
- «التحليل البنيوي للنص الأدبي: المظهر الدلالي» مجلة العرب والفكر العالمي، ١٩٩٠.

حبيب حطيط

- ولد في العام ١٩٥٣ بلبنان.
- أستاذ ترجمة في معهد اللغات الشرقية في باريس (تقنيات واقتصاد).
- مترجم معتمد في وزارة الخارجية الفرنسية منذ العام ١٩٨٢.
- الشهادات العلمية:

- ليسانس لغات وحضارات أجنبية/ عربي ـ جامعة السربون الجديدة، باريس ١٩٨٠.
- شهادة دراسات عليا متخصصة من المعهد العالي للترجمة والترجمة الفورية، باريس ١٩٨٢.

- له أعمال عدة منها:

- طريقة تعليم لغة عربية (نديم وندى).
- ترجمة منشورات وكتلوجات لمعارض فنية وتقنية.
- ترجمة ونشر: «صورة العربي في كتاب الرحالة فرنسوا دوبا جيس»، مجلة تاريخ العرب والعالم عدد: ١٧٩ ـ ١٨١، بيروت ١٩٩٩.

إصدارات قادمة

الطباخون الأشرار

تأليف: جونتر جراس

ترجمة: د. محسن الدمرداش

مراجعة: د. عطية العقاد

شذرات من خطاب في العشق

جمع رولان بارت في كتاب «الشذرات» أجمل ما قيل في العشق، وكتابه هذا هو حصيلة قراءاته النابهة في روائع المصنفات الأدبية التي اختصت بالحب والعشق، ومنها: كتاب «الوليمة» لـ«أفلاطون»، وكتب «نيتشيه»، وكتاب «آلام الفتى فرتر» لـ«غوتيه»، ومؤلفات المتصوفة كأعمال «روسبروك» و«جان دي لاكروا»، فضلا عن مطالعاته في المذاهب البوذية من تاو (Tao)، وزن (Zen)، وكتب التحليل النفسي وعلم النفس (فرويد وفينيكوت وبيتلهم)، ويضاف إلى ذلك ماستقاه من تجربته الخاصة، وما اطلع عليه من مداولاته مع أصدقائه، ومن هؤلاء: فرنسوا فال، وأنطوان كومبانيون، وفيليب سولرز، وجان لويس بوت، ودنيز فراري، ورولان هافا، وغيرهم.

يستعرض رولان بارت معاناة العشاق متوقفا عند مختلف الحالات العشقية محللا إياها بدقة وواقعية تعكسان مدى اطلاعه على خفايا النفس البشرية. فالألم عنده ملازم - في الغالب - للعشق، ويتجسد في الغيرة والغياب والاسترسال في الدموع والجنون والسقام والتعب المرهق والرغبة الملحة في الانتحار، وإلى ما هناك من حالات أخرى.

ويحتل مؤلفنا مكانة مرموقة في حركة النقد الأدبي الفرنسي المعاصر. وهو عالم إشارات ومفكر وصاحب اتجاه جديد في الدراسات الأدبية يقوم على منهج متأثر بالأطروحات الماركسية، والوجودية، والتحليل النفسي، والبنيوية.

ردمك ٤ - ٠٣٨ - ٠ - ٩٩٩٠٦
ISBN 99906 -0- 038 -4